ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

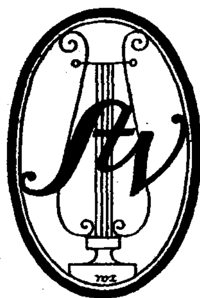
HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST



GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN



HAUPTSCHRIFTLEITER:
DR. ALFRED HEUSS



89. JAHRGANG / 1922
STEINGRÄBER-VERLAG
LEIPZIG.

Inhaltsverzeichnis des 89. Jahrgangs

Leitartikel und Aufsätze

Musikberichte

Musikfeste und Festspiele

Neuerscheinungen und Anzeige von Musikalien

Besprechungen

Kreuz und Quer

Musikzeitschriften

Zu unseren Notenbeilagen

Notizen

Bilder

Musikbeilagen

Verschiedenes

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 1 — *Leipzig, Sonnabend, den 7. Januar* — 1. Januarheft 1922

Musikalische Gedenktage

1. 1782 Johann Christian Bach † in London / **2.** 1915 Karl Goldmark † in Wien / **3.** 1785 Baldassare Galuppi † in Venedig / **4.** 1710 Giovanni Battista Pergolesi * in Jesi — 1915 Michael Haller † in Regensburg / **5.** 1740 Antonio Lotti † in Venedig / **6.** 1807 Ludwig Christian Erk * in Wetzlar — 1831 Rodolphe Kreutzer † in Genf — 1838 Max Bruch * in Köln — 1850 Xaver Scharwenka * in Samter — 1873 Karl Straube * in Berlin / **7.** 1891 Gottfr. Wilhelm Taubert † in Berlin / **8.** 1830 Hans von Bülow * in Dresden / **10.** 1713 Arcangelo Corelli † in Rom — 1892 Heinrich Dorn † in Berlin — 1895 Benjamin Godard † in Cannes — 1899 Albert Becker † in Berlin / **11.** 1801 Domenico Cimarosa † in Venedig — 1837 John Field † in Moskau — 1873 Paul Graener * in Berlin — 1856 Christian Sinding * in Kongsberg (Norwegen) / **12.** 1837 Adolf Jensen * in Königsberg — 1876 Ermanno Wolf-Ferrari * in Venedig / **13.** 1838 Ferdinand Ries † n Frankfurt a. M. — 1917 Albert Niemann † in Berlin. Berühmter Heldentenor / **14.** 1851 Gasparo Spontini † in Majolati (Kirchenstaat) — 1888 Stephen Heller † in Paris / **15.** 1904 Eduard Lassen † in Weimar

Das Problem der künstlerischen Genialität

Von Dr. Alfred Heuß

Johann Sebastian Bach soll gesagt haben: „Genie ist Fleiß". Vielleicht nur der Umstand, daß diese bekannte Erklärung von einem wirklichen und sogar sehr großen Genie herrührte, hat die vielen neueren und modernen Psychologen bewogen, über sie nicht zu lachen und zur Tagesordnung, d. h. zu ihren eigenen Erklärungen, was eben Genie sei, zu schreiten. Selbst ein Kant, der schließlich doch auch wußte, was Fleiß zu bedeuten hat, hätte über diese Definition ein verwundertes Gesicht gemacht, auch wenn er gewußt, daß sie von einem der größten Künstler herrühre. Aber nachdenklich wäre er sicher geworden, und zumindest eine längere Anmerkung in seiner Kritik der Urteilskraft hätte es abgesetzt. Genie ist Fleiß! Kann sich ein heutiger Mensch, besonders wenn er die zahlreichen und effektvollen Wahnsinns- und sonstigen Theorien über das Genie im Kopf hat, etwas Nüchterneres, Kleinbürgerlich-Philiströseres denken als diese Bachsche Definition? Nun war Bach allerdings ein Kleinbürger, aber alles, nur kein Philister, vielmehr wird man einen Mann, der zu seinen Schülern zu sagen pflegte: „Es muß alles zu machen möglich sein", viel eher einen Renaissancemenschen nennen wollen als einen Philister, selbst wenn man nicht weiß, daß kein Meister der Tonkunst, vielleicht mit einziger Ausnahme von Heinrich Schütz, diesen christlichen Renaissancemenschen par excellence, zur künstlerischen Darstellung kühnerer Vorstellungen gedrungen ist als eben Bach, der kurz und schlicht sagte: „Genie ist Fleiß!" Ich glaube, es wird sich lohnen, von dieser ganz nüchternen, höchst unmodernen Definition auszugehen, wobei wir ja bald sehen werden, daß man mit ihr etwa in der Art umgehen muß, als hätte man ein Bachsches Fugenthema vor sich, das zwar scheinbar ebenfalls mit selbstverständlicher Einfachheit hingesetzt ist, aber mit Imponderabilien arbeitet und solche voraussetzt, die man der Existenz nach denn doch kennen muß.

In diesem Ausspruch kommt zunächst in aller Schärfe die Auffassung zum Ausdruck, daß Genie *erworben* werden müsse, und damit ist schon außerordentlich viel gewonnen. Ein Bach wußte natürlich so gut wie jeder andere oder vielmehr

besser, daß aus Holz kein Eisen wird, selbst wenn es noch so hart ist, oder, mit anderen Worten, daß die Veranlagung zum Genie vorhanden sein muß, wenn ein solches daraus werden soll. Und so sagen wir zunächst: Lediglich die geniale Veranlagung wird geboren, wird aber, ein Geschenk der Natur, als ein durchaus unsicherer Wechsel, der nur in den allerseltensten Fällen und unter ganz bestimmten Voraussetzungen zur Einlösung kommt, geboten. Setzen wir nun unter diese Voraussetzungen auch den Bachschen Fleiß, dem wir nachher eine besondere Betrachtung zu widmen haben werden, so dürften wir schon eine Menge, nämlich eine feste Grundlage, gewonnen haben, auf der sich bauen läßt. Das Grundlegende an der Bachschen Definition liegt, sobald wir sie in dieser ausführlicheren Fassung verstehen, darin, daß zum Vorhandensein der genialen Veranlagung ein Gegensatz geschaffen wird, von dessen Vorhandensein und Qualität das Zustandekommen des Resultats abhängt. Ganz ähnlich, wie niemals eine echte Fuge zustandekommen kann, selbst wenn zum besten Thema, das gleichsam in diesem Fall die geniale Veranlagung vertritt, nicht ein entsprechender, wahrer Gegensatz hinzutritt, so hängt das Zustandekommen eines Genies selbst bei Vorhandensein der genialsten Veranlagung von Faktoren ab, die als solche mit dieser gar nichts zu tun zu haben scheinen. Bach hat auch auf diesem Gebiet unmittelbare praktische Erfahrungen gehabt, und sein Ausspruch ist sicher nicht von ungefähr gefallen: Er sah nämlich, welches Glück kaum jemals einem Psychologen blühen wird und geblüht hat, ein mehr oder weniger genial veranlagtes Menschenmaterial unmittelbar neben sich und in seiner Schulung aufwachsen, seine Söhne. Und von dem ältesten, seinem Lieblingssohn Friedemann, sagte er, daß dieser mehr Talent, eine genialere Veranlagung empfangen habe wie er selbst. Aber dieser demnach vielleicht geradezu einzig dastehenden genialen Veranlagung fehlte eben, bachisch gesprochen, der Fleiß, mit ihm zusammenhängend die künstlerisch-sittliche Lebensführung, sofern in dem Bachschen Worte auch die biblisch-sittliche Forderung steckt, sein talentum fleißig zu benützen, nämlich zu vermehren und zu vergrößern. Ein Genie ist auch aus Friedemann bei weitem nicht geworden, was jeder, der seine ganz wertvollen Kompositionen zu betrachten vermag, finden wird. Wenn nun heute gesagt wird, daß dieser Mann, der elend im Straßengraben sein Leben geendet haben soll, als ein „verkommenes Genie in des Wortes wahrem Sinn“ (H. Riemann, Musiklexikon) gestorben sei, so werden wir, auf Grund der gemachten Ausführungen, mit dieser Bezeichnung ganz und gar nicht einverstanden sein, und keiner hätte gegen sie energischer protestiert als der große Bach. Wir können nichts anderes sagen, als daß in diesem Friedemann eine ganz außergewöhnliche geniale Veranlagung zugrunde gegangen sei, wobei man einzig noch zu sagen hätte, daß es keineswegs ein Straßengraben zu sein braucht, um als geniale Veranlagung zu sterben. Sondern das kann sogar in glänzendsten äußeren Verhältnissen geschehen. Freilich, symbolisch bleibt der Straßengraben für geniale Veranlagungen, die es nicht zum Genie gebracht haben, dennoch: sie sterben unmittelbar neben der Straße, auf der die Genies wandelten; nicht viel, nur ein gewisses, aber entscheidendes Etwas fehlte, und sie wären auf die Straße gelangt, die zum „ewigen Leben“ führt.

Wir werden nun aber Bachs Definition, wenigstens vorläufig, verlassen, sind uns aber bewußt geworden, daß Bach mit seinem tiefen, sichern Blick erkannte, Genie bedeute eine Synthese, eine Doppeleinheit, die in den seltensten Fällen zustandekommt. In welcher Art sich diese erweitern wird, sollen die weitern Ausführungen zeigen. Darüber nun, was geniale Veranlagung heißt, dürfte sich Bach nicht stark den Kopf zerbrochen und etwa gesagt haben: Es ist eben das, was man von Gott empfangen haben muß; es gibt Dinge, die man sich auch mit aller Anstrengung nicht erwerben kann.

Diese „Dinge“ hätten wir ins Auge zu fassen, d. h. den Versuch zu machen, ob sie sich überhaupt zusammenstellen lassen. Daß, je mehr es sind, es um so klarer werden kann, warum so selten Genies zustande kommen, wird dieser Erklärung des Genies ihren besonderen Charakter geben. Man wird ohne weiteres gewahr werden, daß die Natur, wenn ihr die Bildung eines Genies gelingen soll, sich gewissermaßen selbst übertreffen muß, ein Moment, das man in den meist einseitigen, wissenschaftlichen Theorien meistens vermißt. Denn in einem einzigen Individuum eine derartige Menge einzelner Faktoren zu vereinigen und, was noch schwerer wiegt, sie zu einer organischen Ausbildung zu bringen, das darf allerdings als ein Wunder erscheinen. Vollends aber, wenn noch der letzte Faktor hinzutreten soll. An die Spitze setzen wir natürlich:

I. das spezifische Talent. Sein Vorhandensein ist die selbstverständliche Grundbedingung für das Zustandekommen nicht nur eines Genies, sondern jedes, auch kleinen „Talents“. Derart selbstverständlich erscheint die Erfüllung dieser Bedingung, daß wir uns fast schämten, vom Talent großer Meister zu reden. Selbst an die vollkommene Durchbildung dieses Talents — bereits wieder eine ganz andere Frage — denken wir wenigstens bei Betrachtung der Werke aus ihrer Meisterzeit nicht unmittelbar. Aber man täte gut, beides einer Kritik zu unterziehen, zunächst das

Talent als solches. Dieses ist bei jeder Kunst ein recht mannigfacher Komplex, der vielleicht bei keiner anschaulicher gemacht werden kann als bei der Tonkunst. Nicht nur sind hier Begabungen für bestimmte Gattungen zu unterscheiden — zunächst vorzugsweise vokales oder instrumentales Talent, dann aber Opern-, Liedtalent usw., Talent für bestimmte Instrumente usw. —, so daß es als solche starke Begabungen gibt, die schließlich nicht für eine einzige Gattung ein spezielles Talent aufweisen und lediglich deshalb unmöglich zu etwas Durchgreifendem gelangen — die Zahl derartiger Komponisten ist zahllos —, sondern schon die Veranlagung hinsichtlich der musikalischen Prinzipien weist große Unterschiede auf, und selten findet in ein und demselben Individuum eine einigermaßen gleiche Verteilung statt. Sofort aber das Wichtigste: daß ein Komponist ohne starke melodische Naturbegabung, auch wenn er in den übrigen Prinzipien (Harmonie, Kontrapunkt, Instrumentation usw.) Außerordenlichstes leistete, ein Genie werden könnte, wird man lediglich mit dem Hinweise verneinen, daß es eine höchst bedeutsame Tonkunst ohne die genannten Prinzipien geben kann und gegeben hat, niemals aber eine solche ohne irgendwelche melodisch ursprüngliche Kraft. Oder weiterhin: Ein Komponist ohne ausgeprägten Rhythmus wird unweigerlich vom Rhythmus der Zeit überfahren, und da der rhythmische Pulsschlag der heutigen Musik im allgemeinen sehr schwach ist, würde man ihr schon aus diesem Grund keine Zukunft voraussagen können. Indessen hängt der Rhythmus sehr stark mit allgemein-menschlichen Faktoren zusammen. In Kürze auch nur soviel, daß starkes melodisches Talent sich meist mit einem entsprechenden für Rhythmus zusammenfindet, indem dieser in jenem enthalten ist. Der elementarste Opernmelodiker etwa der letzten hundert Jahre, G. Verdi, ist zugleich auch einer der ursprünglichsten Rhythmiker.

Natürlich müssen wir uns darüber klar sein, daß wir niemals das Talent als solches, das reine Naturtalent, betrachten können, weil jede greifbare Äußerung des Talents bereits mit einer gewissen Ausbildung arbeitet. So triebmäßig sich diese in den ersten Anfängen auch vollzieht, so treten bald auch andere Faktoren hinzu, und wer nun nicht in der Lage ist, die Entwicklung eines Talents in den Händen eines zum Genie bestimmten Individuums wenigstens in einigen Beispielen zu überblicken, mithin auch nicht weiß, wie schwer es einem solchen vielfach geworden ist, zu einer vollständigen Durchbildung seines Talents zu gelangen, welche verschiedensten Faktoren hier mitwirkten und, je nach Beschaffenheit des Talents, mitwirken mußten, wird in diesen Fragen kein entscheidendes Wort mitsprechen können, sondern wird zur Erklärung des Problems von allem Anfang gern seine Zuflucht zu Metaphysik, Wahnsinn usw. nehmen. Ganz im Gegensatz zu der unsterblichen kritischen Untersuchungsmethode Kants, darin bestehend, zuerst einmal klarzustellen, was wirklich untersucht werden kann, und erst für den abfälligen Rest zum Übersinnlichen zu greifen, Die kritische Betrachtung des Talents und seiner Durchbildung gelangt auch zu eigenartigen Ergebnissen. Einmal erkennt man, daß die Natur mit Verleihung außergewöhnlichen Talents verschwenderisch umgeht, so daß, käm's vor allem hierauf an, die Genies wirklich nur so auf der Straße herumliefen, dann aber auch, daß sie gelegentlich Männer, die unbestreitbare Genies geworden sind, mit relativ — ich sage relativ — wenig Talent ausgerüstet hat. Als besonders charakteristisches Beispiel aus der Tonkunst sei Gluck genannt, dessen Werke vor seiner Reformperiode — und er stand damals im 49. Jahre — keineswegs eine außergewöhnliche Begabung in dem Sinn verraten, daß sie unsterblich hätten werden können. Und was ist dieser Gluck für ein Kerl, für ein Genie geworden, wie blitzt er den ungleich begabteren Hasse sowie die ganzen damaligen italienischen Opernkomponisten, unter denen sich Talente allerersten Ranges befanden, mit seinen vom Genius erleuchteten Blicken nieder! Wir sind hier aber bereits zu Geniebestandteilen gelangt, die auch mit der vollendeten Durchbildung des Talents nichts mehr zu tun haben und uns, so enge alles zusammenhängt, wo anders hinführen, zu der

II. künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit. Obwohl diese in mancher Beziehung ineinandergehen, ist es doch nötig, sie zu unterscheiden, zunächst allerdings vom lediglich talentierten Menschen. Diesen kann man vom künstlerischen Menschen, wenigstens zu Demonstrationszwecken, fein säuberlich trennen. Der Unterschied wird durch den Hinweis sofort offenkundig, daß jemand weder zu dichten, malen oder komponieren, selbst vom Handwerklichen dieser Künste nichts eigentliches zu verstehen braucht, er aber dennoch einem Dichter, Maler usw. entscheidende Anregungen, gewichtige Ratschläge geben kann. Daß derartige künstlerische Menschen in der Entwicklung manches großen Künstlers ihre bedeutende Rolle spielten, weiß jeder aus der Biographie Goethes und Schillers, und weist man etwa darauf hin, daß die Entstehung einer so wichtigen Kunstgattung, wie die Oper, vorzüglich auf Anregungen kunstgebildeter Laienkreise zurückzuführen ist, so kann man wenigstens so ungefähr ermessen, was das künstlerische Menschentum sowohl in der Entwicklung der Kunst wie der einzelnen Künstler bedeutet. Hat also ein Talent nicht auch die Veranlagung zu einem

wahrhaft künstlerischen Menschen in die Wagschale zu legen, fängt z. B. ein Komponist vorzugsweise an dichterischen Schmarren Feuer, so wird er niemals etwas wahrhaft Geniales schaffen können, und sei sein spezifisches Talent noch so bedeutend. Der Unterschied geht aber noch tiefer und weiter. Jede Kunst arbeitet nicht nur mit ihrer besonderen Phantasie, die schließlich nur den Fachmann angeht, sondern neben oder vielmehr über dieser steht die allgemein-menschliche Phantasie, und verfügt über diese ein Künstler nicht in starkem Grad und hat er sie zudem nicht zu einer „exakten Phantasie" gebildet — Goethes außerordentlicher, eine Spezialästhetik in sich bergender Ausdruck —, so ist es wieder allein aus diesem Grund um seine „Genialität" schlecht bestellt.

Eines geht ins andere. Der talentierte und zugleich in seinem Fach echt durchgebildete Künstler sowie sein künstlerischer Mensch stehen in innigstem Zusammenhang, und es könnte im einzelnen gezeigt werden, wie der eine den andern unterstützt, bildet, korrigiert und anregt, sowohl im Allgemeinen wie im Einzelfall. Der künstlerische Mensch ist es ja vor allem, der einen Künstler mit der menschlichen Allgemeinheit in Verbindung hält, ihm jene Vorwürfe zuführt, die im wahrsten Sinn des Wortes allgemein menschlich berühren, ihn mithin auch vor aller künstlerischen Einseitigkeit und Problematik bewahrt, und vieles andere. Aber auch mit Erfüllung der bisherigen Bedingungen sind wir noch keineswegs zum Genie gelangt, das eigentlich Außerordentliche ist schließlich

die menschliche Persönlichkeit, der Künstler in seinem seelisch-geistigen Vermögen. Wir brauchen wohl kaum besonders zu bemerken, daß dieser Persönlichkeit der künstlerische Mensch unmittelbar die Hände reichen kann. Aber sie weist Eigenschaften auf, die in diesem zwar enthalten sein, in Reinheit aber doch nur bei ihr selbst ins Auge gefaßt werden können. An die Spitze stellen wir jenes fundamentale Etwas, das in dieser oder jener Art in allen Erklärungen des Genies seine Rolle spielen dürfte und mit einem einzigen Wort bezeichnet werden kann: die Natur. Das Genie ist Natur. Wenn Goethe einen Menschen als „eine Natur" bezeichnet, so will er damit sagen: Der Betreffende trägt Natur in sich, auf Grund welcher er fühlt und denkt und an die er sich in schwierigen Fällen bewußt halten kann, er arbeitet aus einem Kern heraus, der so natürlich ist wie die Natur selbst, kurz, es tritt uns ein Stück Natur entgegen.*) Keineswegs etwa, daß „Natur" ein Privileg des Genies wäre, so wenig es die bis dahin genannten Faktoren gewesen sind. „Naturen" treffen wir glücklicherweise auch im täglichen Leben nicht allzu selten, die auch, besonders wenn sie sich mit ihrer Natur ohne weiteres hervortrauen, überaus wohltätig wirken. Es sind etwa solche Menschen, die vor futuristischen Gemälden, selbst wenn sie begeisterte Kritiken von Autoritäten gelesen haben, in ein urfröhliches Lachen ausbrechen, aus dem Gefühle heraus, daß, wenn der andere sich über ihn lustig machen wolle, er seinerseits am besten tue, zu lachen. Der natürliche Mensch kennt auch die heute verbreitetste Furcht der Gebildeten, die vor dem Sichblamieren, nicht, wenigstens dann nicht, wenn er zudem über Geisteskraft verfügt; er sagt ruhig, meinetwegen mögen Tausende das als schön und wahr empfinden, für mich ist's und bleibt's Unnatur. Wie wichtig derartige Menschen aus dem täglichen Leben gelegentlich selbst Genies sind, erkennt man daran, daß sie von diesen oft geradezu interpelliert werden. Die Magd, der Molière seine Lustspiele gerade auf ihre „Natur" hin vorlas und die in hundert Varianten wiederkehrt, ist hierfür das kunstgeschichtlich bekannteste Beispiel. Das Genie, und zwar selbst das ausgeprägt natürliche, naive, kontrolliert seine künstlerisch gebildete Natur gern an einer ganz reinen, nicht gebildeten, an einem „Naturkind", was schließlich besser als alles andere sagt, was Natur gerade denen bedeutet, die selbst solche in reichstem Maß empfangen haben. Wenn Kant das Genie als „das Talent" (Naturgabe) definiert, „welches der Kunst die Regel gibt", oder, etwas ausgeführter: „Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt" (§ 46 der Kritik der Urteilskraft), so blickt durch diese einseitige Definition, die Kant im weiteren Verlauf zu erweitern sich veranlaßt sieht, gerade auch durch, daß das Genie besonders nahe Beziehungen zur Natur haben müsse.

Wir können indessen diesen hier nicht stärker nachgehen, wollen es auch nicht, weil wohl immer klarer zum Bewußtsein gekommen sein wird, daß jede einzelne Eigenschaft des Genies nicht nur in Verbindung mit den andern steht, sondern auch erst dadurch ihr eigentliches Wesen aufzeigt. Wenn man schlechthin von einer „genialen Natur" spricht, so sagt dies nur, daß Natur als ein Haupterfordernis für Genialität vorgesehen wird, womit man ja ganz recht hat. Nur muß man sich bewußt sein, daß Natur als solche weder genial noch sonstwie etwas Derartiges ist. Genial wird sie erst in Verbindung mit andern Eigenschaften, und die wichtigsten haben wir nun auch ins Auge zu fassen. **(Fortsetzung folgt)**

*) Ausführlicher ist über diese Frage in den „Betrachtungen" des letzten Jahres gesprochen worden, auf die in diesem Zusammenhang hier besonders hingewiesen werden darf.

Der Musikunterrichts-Erlaubnisschein

Von Dr. Georg Göhler

Auch im Musikunterrichtswesen haben sich im Laufe der letzten Jahrzehnte Mißstände entwickelt, deren tiefste Ursache der immer stärker werdende Geschäftsgeist und der durch ihn herbeigeführte Niedergang der sittlichen Anschauung war und ist. Wie auf allen anderen Gebieten begann auch beim Musikunterricht die Täuschung des Volkes durch geschäftstüchtige Unternehmer, die Minderwertiges anboten und durch kräftige Reklame und großzügig organisierten Betrieb die Dummen an sich lockten. So entstanden, besonders in den Großstädten, jene Musikschulen und Konservatorien, deren Inhaber „vollständige Ausbildung in allen Fächern der Musik" versprachen, ohne ein einziges selbst zu beherrschen. Geschäftsbetriebe mit „Filialen" in den verschiedensten Stadtteilen taten sich auf und beuteten die Lehrkräfte wie das Publikum aus. Daneben aber unterrichteten Witwen und Haustöchter, die einstmals „fürs Haus" Klavier spielen gelernt hatten und sich so nebenbei ein kleines Taschengeld verdienten. Die als Musiklehrer ausgebildeten und geprüften Lehrkräfte führten zwischen diesen beiden Konkurrenzen oft ein wenig beneidenswertes Dasein, da der Musikunterricht vielfach eben mit dem Zeitgeist fortschritt und ein Spekulationsobjekt gerissener Unternehmer und ein Betätigungsfeld unfähiger Dilettanten wurde.

Diese Mißstände zu beseitigen ist im Interesse der Zukunft der deutschen Musik dringende Pflicht. Die jetzige Regierung scheint trotz der großen Verständnislosigkeit, die sie im allgemeinen in der Bewertung und Förderung geistiger Dinge an den Tag legt, mit dieser Besserung ernst machen zu wollen. Professor Leo Kestenberg, der Musik-Dezernent im Preußischen Unterrichts-Ministerium, hat die Forderungen der Vereinigten Musikpädagogischen Verbände zu den seinigen gemacht und läßt gründliche und beschleunigte Vorarbeiten zur Besserung der Zustände vornehmen.

Im Mittelpunkt der ganzen Frage steht der Unterrichtserlaubnisschein. Es ist beabsichtigt, in Zukunft grundsätzlich das Erteilen von Musikunterricht gegen Entgelt nur denjenigen Personen zu gestatten, denen auf Grund eines Befähigungsnachweises ein staatlicher Unterrichtserlaubnisschein erteilt worden ist.

Die Berechtigung, diesen Schein gesetzlich einzuführen und jede Unterrichtserteilung ohne den Besitz eines solchen Scheines mit Strafen zu belegen, steht dem Staat zunächst unbedingt zu, sobald es sich um Unterricht zum Zwecke beruflicher Ausbildung handelt. Wie in jedem Gewerbe verlangt wird, daß der, der Lehrlinge ausbildet, selbst seine Meisterprüfung gemacht hat, wie der, der etwa eine Handelsschule leitet oder an ihr unterrichtet, den Nachweis seiner Befähigung erbringen muß, so darf die Ausbildung aller Arten von Fachmusikern nur in den Händen von Lehrkräften ruhen, die sich die Berechtigung zum Unterrichten durch den Nachweis der erforderlichen Kenntnisse erworben haben.

Ganz besonders gilt dies von den Inhabern von musikalischen Bildungsanstalten und von den Musikleitern, die Lehrlinge zu Orchestermusikern ausbilden. Für alle diese muß eine sehr gründliche staatliche Prüfung eingeführt werden, durch die die noch immer in kleinen Städten blühende Lehrlingszüchterei durch zum Teil ganz ungebildete Musikhandwerker mit Stumpf und Stiel ausgerottet wird.

Es könnte zweifelhaft erscheinen und bedarf jedenfalls noch der Feststellung durch juristische Sachverständige, ob der Staat sich auch das Recht nehmen darf, allen privaten Musikunterricht gegen Entgelt, der keine berufliche Ausbildung bezweckt, denjenigen zu verbieten, die keinen Unterrichtserlaubnisschein haben. Nach meiner Meinung kann er ihn verbieten, sobald der oder die Betreffende sich in der Einwohnerliste und im Adreßbuch als Musiklehrer bezeichnet, an der Wohnung ein Schild mit dieser Bezeichnung anbringt und in der Öffentlichkeit, auf welche Weise es auch sei, Schüler wirbt. Denn der Staat hat die Pflicht, auf jedem Gebiete das Volk vor Ausnutzung, vor trügerischen Angeboten zu schützen. Da sich gezeigt hat, daß auf dem Gebiete des Musikunterrichts das Angebot völlig unfähiger Kräfte sehr groß ist und daß durch dieses gewissenlose Angebot die tüchtigen Lehrkräfte wirtschaftlich schwer geschädigt werden, so braucht der Staat nicht erst Beschwerden abzuwarten und den einzelnen Fall prüfen zu lassen, sondern kann grundsätzlich von vornherein den Befähigungsnachweis verlangen, ohne den die Erteilung von Unterricht gegen Entgelt bestraft wird. Nicht zu verbieten wird wohl die Ausübung einer Musiklehrtätigkeit in allen den Fällen sein, in denen weder die Einwohnerliste noch das Adreßbuch noch das Türschild die Berufstätigkeit angibt und keinerlei Werbetätigkeit ausgeübt wird, sondern wo die Unterrichtserteilung sich ganz privatim auf Bekannte und Verwandte erstreckt. Sind diese dumm und gutmütig genug, bei Unfähigen Unterricht zu nehmen, so hat der Staat keine Verpflichtung einzugreifen.

Der Begriff des gewerbsmäßigen Unterrichts muß aber unbedingt sehr weit gefaßt werden

und schon die Bezeichnung: Musiklehrer im Adreßbuch oder am Türschild oder jede Art Tätigkeit, die auf Gewinnung von Schülern sich erstreckt, muß unbedingt zum Besitze des Unterrichtserlaubnisscheines verpflichten.

Strittig sind bei der ganzen Angelegenheit wohl im wesentlichen folgende Fragen:

Wer erteilt den Unterrichtserlaubnisschein?
Wer hält die Prüfungen ab, auf Grund deren er ausgestellt wird?
Welche Kentnisse und Fertigkeiten sind nachzuweisen?
Welche Übergangsbestimmungen sind zu treffen?

Für die Leiter von Musikschulen jeder Art, insbesondere für die Erlaubnis zur Ausbildung von Orchester-„Lehrlingen“ ist unbedingt eine Staatsprüfung einzurichten.

Mit Recht aber stehen die maßgebenden Bearbeiter der Frage auf dem Standpunkt, daß im übrigen der Unterrichtserlaubnisschein zwar auch vom Staate erteilt wird, daß aber die Prüfungen selbst an den bereits vorhandenen Ausbildungsanstalten unter staatlicher Aufsicht stattfinden sollen.

Für die Ausbildung tüchtiger Musiklehrkräfte ist an einer großen Anzahl deutscher Konservatorien seit Jahren bereits sehr viel getan worden. Die Erfahrungen, die dabei gesammelt worden sind, müssen für die neue Einrichtung unbedingt nutzbar gemacht werden, zumal der Staat bei den jetzigen wirtschaftlichen Zuständen überhaupt nicht das Geld hat, um die Prüfungen für alle Musiklehrkräfte durchzuführen.

Es ist geltend gemacht worden, daß damit den Konservatorien zu viel Macht eingeräumt und die private Musikausbildung in einseitiger Weise mißachtet werde. Der Einwand ist hinfällig, da der Weg der Ausbildung jedem überlassen bleibt und er sich nur am Ziel zur Prüfung bei einer der Anstalten, denen der Staat die Berechtigung dazu erteilt, zu melden braucht.

Die Berechtigung zur Abhaltung von Prüfungen werden aber alle diejenigen Anstalten erhalten müssen, bei denen durch einen staatlichen Kommissar festgestellt ist, daß die nötigen anerkannten Lehrkräfte für alle Prüfungsfächer vorhanden sind und daß der ganze Aufbau der Anstalt dafür Gewähr leistet, daß die völlige Durchbildung des Schülers in allen Prüfungsfächern an der Anstalt sichergestellt ist. Zu den Prüfungen selbst sind dann natürlich auch solche Bewerber zuzulassen, die sich außerhalb der Anstalt im Privatunterricht darauf vorbereitet haben. Da die überall gleiche Prüfungsordnung allgemein zugänglich gemacht werden wird, ist es jedem möglich, sich in der entsprechenden Weise vorzubereiten.

Mit der Ausarbeitung der Prüfungsordnung ist zur Zeit ein Ausschuß beschäftigt, dessen Zusammensetzung dafür Gewähr gibt, daß das, was notwendig ist, unbedingt gefordert werden wird, und daß etwas zustande kommt, was auf den Lebenserfahrungen gründlicher Musikpädagogen aufgebaut ist.

Von besonderer Wichtigkeit erscheint mir, daß die methodische und pädagogische Ausbildung ganz besonders betont nnd nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch so gepflegt wird, daß die den Anfängern im Unterrichten zunächst fehlende Erfahrung durch sehr gründliche Ausbildung in diesen Fächern einigermaßen ersetzt wird. Auch bei den theoretischen Fächern sollte die Behandlung aller Regeln des strengen 4stimmigen Satzes mehr zurücktreten hinter das theoretische und praktische Beherrschen aller Funktionsbeziehungen, hinter die Schulung des harmonischen und rhythmischen Empfindens, auch in den Maßen der großen Formen.

Es wäre ferner in Erwägung zu ziehen, ob für den elementarsten Musikunterricht, etwa für die ersten zwei Jahre, nicht ein besonderer Erlaubnisschein ausgestellt werden könnte. Für dessen Erlangung könnten die technischen Anforderungen herabgemindert werden; in der Theorie, insbesondere beim Musikhören und bei der Erklärung rhythmischer und formaler Dinge müßte ganz besonders die Fähigkeit zu klarer, dem kindlichen Fassungsvermögen entsprechender Darstellungsweise gefordert, in methodischer und pädogogischer Beziehung müßten die Ansprüche gestellt werden, die von Elementarlehrerinnen verlangt werden.

Diesen Erlaubnisschein für die Elementarstufe müßten sich mindestens unbedingt nachträglich alle diejenigen noch erwerben, die jetzt bereits seit mehr oder minder langer Zeit Musikunterricht erteilen.

Damit kommen wir zu den Übergangsbestimmungen, die vom Standpunkte der Volkswirtschaft besonders schwierig erscheinen. Die Volkswirtschaft, die keine Erwerbslosen brauchen kann, darf auf keinen Fall hier die ausschlaggebende Stimme haben. Wenn es heißen sollte, daß nur diejenigen, die sich von jetzt ab neu dem Berufe des Musiklehrers widmen, den Unterrichtserlaubnisschein haben müssen, dann wäre die ganze gesetzliche Regelung verfehlt. Denn der Zweck der Regelung soll doch sein, so rasch als möglich die als Musiklehrer ausgebildeten Kräfte vor der minderwertigen Konkurrenz und weite Kreise des Volkes vor der Ausbeutung durch unfähige Lehrkräfte zu schützen. Auszunehmen von der nachträglichen Prüfung wären vielleicht die Lehrkräfte, die über 50 Jahre alt, aber diese auch dann nicht, wenn sie Inhaber einer Musikschule sind. Von diesen allen muß unbedingt vor einer staatlichen Kommission der Nachweis umfassender musikalischer Ausbildung und einer allgemeinen Bildung,

die zur Leitung einer Unterrichtsanstalt befähigt, erbracht werden. Dieser Nachweis braucht in diesen Fällen wie bei den Musiklehrern unter 50 Jahren nicht durchaus im Bestehen der vorgeschriebenen Musiklehrerprüfung zu bestehen.

Als Übergangsbestimmungen für die bereits seit Jahren tätigen Musiklehrkräfte könnte gelten, daß die erworbene Berechtigung zur Verwaltung eines kirchenmusikalischen Amtes, eine besonders ausgezeichnete Note in musikalischen Fächern im Lehrerseminar-Zeugnis, eine nachträgliche Bescheinigung derjenigen Konservatorien, deren Hochschulcharakter seit Jahren anerkannt ist, die Erteilung des Unterrichtserlaubnisscheines nach sich zieht; auch an die Inhaber von Diplomen und Zeugnissen derjenigen Musiklehrerseminare, deren Prüfungsordnung den Anforderungen der künftigen Prüfungsordnung bereits entsprochen hat, muß der Unterrichtserlaubnisschein ohne weiteres gegeben werden. Im übrigen müßte eine Frist von etwa 4 Jahren gesetzt sein, innerhalb deren eine Nachprüfung zu bestehen wäre. Billigerweise würde man für die Prüfung von Lehrkräften etwa im Alter von 35 bis 50 Jahren besondere Bestimmungen einführen und besonderes Gewicht legen auf die Vorführung von Privatschülern des zu Prüfenden, die die Prüfungskommission auswählt, und auf selbständige Erklärung alles dessen, was im Unterricht vorkommt (theoretisch wie musikgeschichtlich). Die Lehrkräfte unter 35 Jahren würden verpflichtet sein, innerhalb 4 Jahren die allgemein vorgeschriebene Prüfung an irgendeiner der zu Prüfungen zugelassenen Anstalten zu machen.

Damit dürfte den Bedürfnissen des praktischen Lebens genügend Rechnung getragen sein, ohne die beabsichtigte gründliche Säuberung des Musikunterrichtswesens zu gefährden. Allerdings muß darauf hingewiesen werden, daß bei der Ausbildung und Prüfung der Lehrkräfte viel mehr, als das bisher im allgemeinen üblich gewesen ist, auf die Entwicklung der pädagogischen Fähigkeiten und auf gründliche methodische Arbeit Wert gelegt wird. Bisher waren die besten Elementarmusiklehrer im allgemeinen die, die aus Lehrerseminaren, besonders in Mitteldeutschland, hervorgegangen waren. Da die Revolution es für nötig befunden hat, diese Ausbildungsanstalten, denen Deutschland seinen Weltruf als Land der besten Schulen verdankte, geradeso zu beseitigen wie das meiste andere, was Deutschlands Größe und Kraft ausgemacht hat, werden wir nun auch auf dem Gebiete des Musikunterrichts in den kommenden Jahrzehnten nicht mehr den ausgezeichneten Nachwuchs haben, den diese hervorragenden Anstalten lieferten. — — Ein Grund mehr dafür, daß die neue Regierung die Frage des Musikunterrichtserlaubnisscheines sehr gewissenhaft behandeln und bald zu einer guten Lösung führen muß, wenn sie nicht will, daß es auch auf diesem Gebiete, auf dem trotz der Fäulniserscheinungen der letzten Jahrzehnte überall viel ausgezeichnete Arbeit geleistet wurde, mit Deutschland weiter abwärts geht!

Vom musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule Freiburg

Von Dr. von Graevenitz / Freiburg i. Br.

Ohne berechtigten Lokalstolz zu überspannen, darf man sagen, daß dies seit Ende 1920 bestehende Institut einen einzigartigen Besitz nicht nur der Albert-Ludwig-Universität, sondern auch der Stadt Freiburg darstellt. Bei der gebotenen Kürze der Berichterstattung kann hier nicht die Rede sein vom frischen wissenschaftlichen und musikalischen Leben und Streben in dieser von Prof. Wilibald Gurlitt begründeten und geleiteten jungen Schöpfung, sondern nur von ihrem zweifachen kostbaren Kunstbesitz, einer Sammlung spielbarer alter Klavierinstrumente und nun neuerdings einer Prätorius-Orgel.

Sammlungen alter Musikinstrumente besitzen ja auch andere Städte, aber sie sind nur in ganz beschränktem Umfang spielbar, können also nicht der Ausbildung einer großen Anzahl Studierender eines musikwissenschaftlichen Seminars dienen. Der wertvollste Kern der Freiburger Sammlung, einer hochherzigen Stiftung des Instrumentenbauers Herrn Karl Pfeiffer (Stuttgart), besteht in einem Cembalo, einem Klavichord, einem Spinett und einem Hammerklavier. Das Klavicembalo ist eine vorzügliche liebevoll und mit deutscher Gründlichkeit hergestellte Kopie des Instruments, auf dem Meister Bach gespielt hat, die anderen Klaviere sind Originale ihrer Zeit. Läßt uns das Cembalo mit seinem silbernen Klang die steife Pracht und Gebundenheit des Barocks, die große Linie des 17. Jahrhunderts lebendig werden, so leitet das Klavichord, das Instrument der Zeit der Empfindsamkeit, des Weltschmerzes, der Sturm- und Drangperiode, vom 17. zum 18. Jahrhundert über: es ist ebenso wie das Spinett ein zart gesangliches Instrument, das die Melodie in sich aufsaugt. Gluck, Mozart haben davor gesessen, Klopstocksche Oden sind dafür komponiert. Mit Beethoven erscheint dann das Hammerklavier auf dem Plan. Es ist ohne weiteres klar, was der Besitz solcher Instrumente für den Anschauungsunterricht und die Erziehung zum musikalischen Hören der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts bedeutet, also für wichtigste pädagogische Aufgaben eines musikwissenschaftlichen Seminars.

Und nun hat Prof. Gurlitts geistiger Eroberungsfeldzug für sein Institut einen neuen großen Erfolg zu verzeichnen. Dem Institut ist eine zweite großherzige Stiftung übergeben worden, die einer sogenannten Prätorius-Orgel aus der weltbekannten Orgelbauanstalt Ludwigsburg (Württ.), und vor wenigen Tagen haben wir ihre feierliche Einweihung miterlebt. Dieser Sonntag, der 4. Dezember, war ein großer Tag im Leben und in der Geschichte der Hochschule. Im säulengeschmückten, holzverkleideten Saal der alten aus dem 17. Jahrhundert stammenden Bibliothek, dem stilvollen Festraum des Instituts, ist der größte Teil des Lehrkörpers mit Damen, den staatlichen und städtischen Behörden, Musikern, Studenten des Seminars, Vertretern der Presse usf. ver-

sammelt. Der Rektor, Geh. Rat de la Camp, und der Dekan der philosophischen Fakultät, Prof. Sütterlin, sind in Amtstracht erschienen. Der Rektor begrüßt zunächst die Versammlung mit herzlichen Worten als eine solche der gemeinsamen Vorfreude und genußsicheren Erwartung dessen, was kommen soll. Er spricht dann den warmen und dauernden Dank der Hochschule Herrn Oskar Walcker, dem anwesenden Stifter der Prätorius-Orgel, aus. In die eine Schmalwand des altertümlichen Saales eingebaut, macht sie dort den Eindruck, als wäre sie für ihn gebaut oder er für sie. Dann feiert Prof. Sütterlin die wissenschaftliche Tat der Erbauung der Orgel durch ihren Stifter, den jetzigen Inhaber der Ludwigsburger Firma. Er streift kurz die 100jährige Geschichte des Walckerschen Orgelbaus und die Vererbung der Orgelbaukunst vom Großvater Eberhard Friedrich auf dessen Söhne und die jetzige Generation, und er verkündet schließlich die Verleihung des Ehrendoktorats an den Stifter durch die philosophische Fakultät. Weiter nimmt dann Prof. Gurlitt das Wort zu einem Überblick über die Geschichte der Orgelbaukunst seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts und über den Bau der vor uns aufragenden Orgel, die den Namen des großen Michael Prätorius, des berühmtesten Vertreters der Organistenfamilie (deren Name aus Schulz latinisiert ist) trägt. Sein Name ist durch mancherlei Gedenken seines 300jährigen Todestages am 15. Februar 1621, so in Kreuzburg i. Thür., seinem Geburtsort 1571, in Bückeburg, der Stätte seiner Wirksamkeit, uns ins Gedächtnis zurückgerufen worden. Und so kann auch die Freiburger Feier als eine nachträgliche Ehrung seines Todestages angesehen werden. Wie bei dem oben erwähnten Bach-Flügel des Seminars, handelt es sich auch bei der Orgel um eine sorgfältige, mit allen Mitteln der Instrumentenkunde und Musikwissenschaft betriebenen Nachbildung eines alten Instruments. Die Ermittlung der Register alter Instrumente, ihrer Zahl und Maße mußte mit dem Studium von Orgelkompositionen jener Zeit Hand in Hand gehen. Nur durch mühevollste Arbeit gelang es, bei dem Bau den Grundunterschied der Instrumente des 17. Jahrhunderts von unseren heutigen scharf herauszuarbeiten. Während bei den heutigen namentlich infolge der Crescendo- und Diminuendo-Vorrichtungen eine gemeinsame Grundstimmung und Klangfarbe vorherrscht, geben den älteren Instrumenten die scharf geschiedenen Register den Charakter und dominieren einzeln für Ton- und Klangfarbe; man darf sagen, daß nach dieser Richtung hin die scharfen Gegensätze der älteren Registrierkunst dem Spieler eine Vorzugsstellung gegenüber den neuen Instrumenten geben. Aus solchen Gründen ist es untunlich, auf den alten Instrumenten moderne Orgelmusik zu spielen. Auf ihnen muß alte Orgelmusik durch deren berufene Vertreter erklingen. „Und nun haben wir das unerhörte Glück, in Herrn Prof. Straube, dem Kantor von St. Thomae zu Leipzig, den unbestritten maßgebenden Verkünder alter Orgelmusik unter uns begrüßen zu dürfen. Das mag glückverheißend sein für Sinn und Ziel des ganzen Unternehmens, das heute seine feierliche Weihe erfährt: Das alte Instrument, das junge Seminar soll mitschaffen an der Überwindung einer Krise, in der unser heutiges Musikleben steht, und die Orgelbank der deutschen Prätorius-Orgel soll auch der Sitz deutschen Geistes- und Gemütslebens sein." Die kurze aber inhaltreiche Ansprache wurde in dankenswerter Weise unterstützt durch ein ausführliches und aufschlußreiches Festprogramm. Es enthält u. a. das Verzeichnis der „Dispositiones" einer von Prätorius selbst aufgesetzten Orgel für „Oberwerk, Rückpositiv, In die Brust, Pedal" mit insgesamt 20 Registern, Koppel zu beiden Manualen, Koppel des Pedals zum Rückpositiv und Stern zum Zimbelglöcklein.

Und nun erklangen unter kundigster, starknerviger und feinempfindender Hand Straubes diese Register, wie das „Nachthorn" (4 Fuß), das „Gemshörnlein" (2 Fuß), „die kleinlieblich Gedaktflöit, Rohrflöit" (2 Fuß), der „Posaunenbaß" (16 Fuß) usf. Und eine Vortragsfolge von umfassender geschichtlicher Bedeutung für die junge Barockmusik des 17. Jahrhunderts von Mich. Prätorius bis Joh. Seb. Bach ließ alle Poesie und Kindlichkeit des Zeitalters und alle Klangfreudigkeit und Tonmalerei des alten, jungen Instruments in jugendfrischer Gestalt vor uns aufleben.

So ist Freiburg um einen einzigartigen künstlerischen Besitz reicher geworden, neben seine modernste große Orgel Deutschlands, das für unseren Orgelmeister Franz Philipp gebaute Werk der Martinskirche von Schwarz in Überlingen, das vorzugsweise der Musikepoche von Bach bis Reger dient, ist nun die einzig existierende spielbare Orgel für alte Orgelmusik getreten, Freiburg ist nun nicht nur die Münsterstadt, sondern auch die Orgelstadt. Neben dem großsinnigen Stifter der Prätoriusorgel gebührt auch dem Leiter unseres musikwissenschaftlichen Instituts warmer Dank und Glückwunsch.

Camille Saint Saëns †

Von Dr. Walter Niemann / Leipzig

Der leidenschaftliche Deutschenhasser, Wagnerfresser und Chauvinist Saint Saëns hat uns Deutschen die leidenschaftslose gerechte Würdigung seines künstlerischen Lebenswerkes bei seinem Tode sehr schwer gemacht. Aber wie der Deutsche nicht hassen kann, so muß er den heiligen Tempelbezirk der Kunst von allen unheiligen Instinkten und Neigungen frei halten. Ja, es heißt seine schönste Pflicht, auch dem ehemaligen Feinde gegenüber großmütig und edel, gerecht und sachlich zu sein.

Saint Saëns war der größte französische Neuklassiker des 19. Jahrhunderts. Der Meister der biblischen, an herrlichen melodischen Eingebungen reichen und etwa mit der „Königin von Saba" unsres Carl Goldmark zusammenzuhaltenden Oper „Samson und Dalila" bekennt sich zum französischen Drame lyrique. Sie ist die einzige seiner Opern, die auch in Deutschland, gerade auch dank der Pioniertätigkeit des edlen Franz Liszt in Weimar, festen Fuß faßte und sich bis heute im Spielplan hielt. Der Sinfoniker Saint Saëns zeigt ein halb zurück zur viersätzigen französischen Sinfonie klassischer Form eines César Franck, Widor u. G., halb vorwärts zur neudeutschen einsätzigen sinfonischen Dichtung eines Franz Liszt gewandtes Gesicht. Weniger mit der dem Andenken Liszts geweihten großartigen dritten Sinfonie in C-Moll mit Orgel, als mit den sinfonischen Dichtungen „Le Rouet d'Omphale" (Das Spinnrad der Omphale), „Phaëton", „La jeunesse d'Hercule" (Die Jugend des Herkules), der von Liszt für Klavier übertragenen „Danse macabre" (Totentanz), der Algerischen Suite hat sich Saint Saëns in Deutschland auf den Konzertprogrammen der achtziger und neunziger Jahre einen festen Platz errungen. Der Meister des Instrumentalkonzerts hat namentlich zwei Meisterwerke über die Grenzen Frankreichs geschickt: das zweite Klavierkonzert in G-Moll mit dem von Bach-

schem Geist erfüllten Präludium im streng gebundenen Stil und dem rhythmisch feinpointierten und pikanten Scherzo in Mendelssohns Art, und das schöne erste Cellokonzert in A-Moll. Der Klavierkomponist hat sich neben jenem Klavierkonzert vor allem mit den geradezu klassischen Variationen für zwei Klaviere über ein Thema von Beethoven, mit prächtigen Kadenzen zu Beethovenschen Klavierkonzerten und ausgezeichneten Bach-Bearbeitungen (Violin-Solosonaten, Fragmente aus Kirchenkantaten), daneben aber auch mit einigen brillanten Konzert- und Virtuosenstücken (Rhapsodie d'Auvergne und Africa-Fantasie mit Orchester; Valse-Caprice, Valse gaie, Etüden) Anspruch auf bleibende Beachtung errungen. Der Kirchenkomponist gehört heute selbst in seinem bekanntesten Oratorium „Le déluge" (Die Sintflut), im Weihnachtsoratorium und Requiem, in seinen Messen und Motetten Frankreich allein. Die Kammermusik mit Klavier dankt ihm einige wertvolle Gaben (Cello- und Violinsonaten, Klaviertrios, -quartett, -quintett, Septett mit Trompete). In all diesen Werken zeigt sich Saint Saëns als ein ganz eminenter, an unsern großen altklassischen, klassischen und romantischen Meistern — namentlich Bach, Beethoven, Mendelssohn — technisch und kontrapunktisch glänzend geschulter Könner, als überaus kluger und geschmackvoller Künstler, der Tiefe, Gemüt und Empfindung im deutschen Sinne durch kühle Glätte, Liebenswürdigkeit, Formvollendung, Geist, Pikanterie und Anmut im französischen Sinne ersetzt.

Saint Saëns, ein ehemaliges Wunderkind von erstaunlichsten Anlagen und gediegenster musikalischer Erziehung, kam, wie César Franck und so viele andere französische Meister, von der Kirchenmusik zur Komposition. Wenn ihn Richard Wagner einmal „den besten Musiker seines Landes" nennt, so darf das im Hinblick auf die gediegene musikalische Grundlage und auf die Vielseitigkeit seiner Kunst — er war in allen Gattungen der Komposition gleich gut zu Hause — unbedingt bejaht werden. Und doch ist die Zeit noch bei seinen Lebzeiten über ihn hinweggegangen. Es liegt eine tiefe und die leidenschaftlichen Ausbrüche seiner Verbitterung, seinen ohnmächtigen Zorn gegen Richard Wagner und die Moderne wenn nicht entschuldigende, so doch wenigstens verständlich machende Tragik darin, daß der größte Könner der neueren französischen Musik, der ehemalige begeisterte Lobredner und Pionier für die Kunst Wagners und Liszts in Frankreich zuerst durch den unvergleichlich tieferen und persönlicheren César Franck und seine Schüler, dann durch Wagner, endlich durch die russische (Moussorgsky) und französische impressionistische Moderne (Debussy, Ravel) Schritt für Schritt beiseite gedrängt und im Alter zum Hasser und Beschimpfer gerade des großen deutschen Bayreuther Meisters wurde, den er einst angebetet hatte. Aber wir wollen dem immer leidenschaftlichen und nervösen, dem in seinen Meinungen und Urteilen immer unberechenbaren und schwankenden Menschen Saint Saëns das Bittere, Schmerzliche und Entmutigende solcher Erfahrungen zugute halten und darum dem großen Künstler, der unsrem Otto Neitzel die schönste und liebevollste Biographie (in Reimanns „Berühmten Musikern") verdankt den in unermüdlicher, strenger und ehrlicher künstlerischer Lebensarbeit redlich verdienten Lorbeer für das viele Schöne und Edle, das er auch für uns geschaffen, nicht vorenthalten.

Bernhard Sekles: „Die Hochzeit des Faun"

DÜSSELDORFER URAUFFÜHRUNG

Von E. Suter / Düsseldorf

Wer in diesem neuen Bühnenwerk des Schöpfers der „Schahrazade" Neuland für unsere festgefahrene Opernentwicklung, Fingerzeige für neue stilistische Möglichkeiten oder gar die gegebene Tatsache gelungener Wiederbelebung einer wirklichen, haltbaren Oper erhoffte, mußte schon bei der Betrachtung des Librettos eine große Enttäuschung erfahren. Was sich hier als Textbuch bietet, ist in Wahrheit die notwendige, wörtliche Verständigung einer primitiven Kette von Situationen, wie sie für eine Pantomime, aber nicht für die dramatische Grundlage einer Oper angebracht ist. Diese Handlung, in ihren Äußerungsformen zum großen Teil auf Naturlaute beschränkt, will den Typus eines Urlibrettos geben und soll nach des Autors Kommentar (Roderich Morr [Sekles-Sohn] ist ihr geistiger Vater) in seiner Problemlosigkeit das Problem darstellen. Es wird der gerechte kritische Grundsatz für ein ideales Opernbuch aufgestellt, die Handlung müsse schon in ihrer körperlich-mimischen Anschauung eindeutig verständlich sein, sie müsse schamhaft verschweigen, was der Musik als Deuterin des Seelischen bevorzugtermaßen zufalle. Unzweifelhaft steckt in dieser Forderung ein gesunder Kern, insofern ein Opernvorgang sich nicht mit schweren Gedanklichkeiten belasten soll und der musikalischen Hälfte eine wichtige Mission zugestanden werden kann. Anderseits kann das Heil der Handlung nicht in dürftigster Form elementarster Vorgänge ohne tiefere Bedeutung erblickt und angestrebt werden. Man höre in kurzem Aufriß folgende Handlung:

Der Satyr Silvio hat am Hochzeitstage gegen das im Faunreich geltende „Sittengebot" der Enthaltsamkeit verstoßen, wird von seiner Braut getrennt und muß im fernen Walde in der Gestalt eines häßlichen Faunweibes so lange büßen, bis sich ein männliches Wesen seiner erbarmt. Das ist nicht etwa ein Artgenosse, sondern ein — Amerikaner. Silvio weiß ein Liebesverhältnis vorzutäuschen, kann erlöst werden und wird feierlich zum Fürst aller Faune gekrönt.

Diese Fabel läßt allerdings an „Flächigkeit" nichts zu wünschen übrig. Grotesk platzt der radebrechende Hosenmann in das animalisch erotisch geladene Waldreich ein, in dem das Triebleben Triumphe feiert. Die wahllose Mischung von Unwirklichem und Wirklichem, Begründetem und Unbegründetem muß aber auch im burlesken Traumspiel einen tieferen Sinn haben, erst recht, wenn man unter dem Gesichtswinkel einer Oper an das Werk herantreten soll. Als bedeutungsvoll und wie etwa in die Zukunft weisend sehe ich die Betonung des Rhythmischen an. In dem Mangel an dieser, pulsendes Leben tragenden und deutenden Anlage im deutschen musikalischen Charakter dürfte ein wesentliches Hemmnis zur Erlangung einer lebenskräftigen komischen Oper begründet liegen.

Sekles (Vater) hat von der Gelegenheit, Unausgesprochenes musikalisch nahezubringen, reichlich Gebrauch gemacht. Wenn die Fülle der Instrumente und der Umfang der Klangmassen stets in demselben Qualitätsverhältnis ständen, müßte diese Arbeit als einzigartig bewertet werden. Es fehlt so ziemlich keine instrumentale Möglichkeit bis zum letzten Geräuschapparat.

So fragt man sich oft: Wozu der Lärm? Ließe sich das geradlinige Geschehen hinter der Rampe nicht bescheidener und sparsamer, daneben auch charakteristisch und tief fassen? Uneingeschränkte Bewunderung muß dem geradezu fabelhaften Können an Instrumentierungskünsten, aparten Klangmischungen, exotischen Färbungen gezollt werden, es darf aber auch nicht die Trägheit dieser Diktion, durch das sinnliche Ohr zu den tiefer gelegenen Etagen der reinen Empfindung zu gelangen, verschwiegen werden. Der Tanzrhythmus spielt natürlich eine große Rolle, infolgedessen die Tonsprache im ganzen mehr zur gebundenen, architektonischen Form in Gegensatz zu Schrekers pointillistischer Technik neigt.

Die Leitung der Aufführung unterstand Kapellmeister Kleiber und Intendant Dr. Becker. Sie war mit einem Riesenaufwand an Zeit und Mühe vorbereitet und entsprach in ihrem Gelingen diesen Vorbereitungen durchaus. Prächtige, farbenreiche Bühnenbilder (G. Häcker und Breimann) schufen eine suggestive Märchensphäre. Die tänzerische Durcharbeitung hatte O. Bleusdorf bestens besorgt, und Kleibers Stab lockte aus dem bereitwillig folgenden Orchester eine Fülle von glühenden Tonströmen. Der äußere Erfolg ist nicht abzuleugnen. Der Komponist samt den Darstellern wurden wiederholt gerufen. Ich befürchte allerdings, daß die künstlerische Wirkung kaum über den Momenteindruck eines Explosiverfolgs hinausreichen wird.

Una cosa rara

SINGSPIEL VON VINZENZO MARTIN Y SOLER

Von Dr. Hans Kleemann / Halle a. Sa.

Im zweiten Akt des „Don Juan" zitiert Mozart als Tafelmusik u. a. eine Stelle aus dem Singspiel „Una cosa rara" seines Zeitgenossen Martin und hat ihm dadurch zur Unsterblichkeit verholfen, die ihm sonst vermutlich nicht beschieden wäre. Denn wenn auch Martin einst zu den gefeiertsten und meistgespielten Bühnenkomponisten zählte und vom Publikum sogar zeitweise Mozart vorgezogen wurde, so beschränkt sich doch heute die Kenntnis seiner Werke längst auf eben jene Melodie.

*

Der Intendant des Hallischen Stadttheaters Leopold Sachse, der gern in alten Archiven nach vergessenen Raritäten sucht, hat nun die Operette — so heißt sie im Weimaraner Soufflierbuch von 1787 — wieder ausgegraben und in einer Neueinstudierung herausgebracht. Ob sie allerdings auf die Dauer ein mehr als historisches Interesse erwecken kann, ist fraglich. Denn trotz der nicht zu leugnenden Verwandtschaft mit der Musik Mozarts, die sich aus der gemeinsamen italienischen Quelle und dem Zeitalter erklärt, fühlt man einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden, der in der ungleich stärkeren Gefühlstiefe und deutschen Innigkeit Mozarts besteht, während Martins Musik nur anmutig und gefällig ist und angenehm unterhält. Um durch zwei Akte (in acht Bildern) bis zuletzt zu fesseln, enthüllt sie zu wenig neue Reize. Die Handlung ist bereits nach dem dritten Bilde zu Ende, und bis dahin vermag auch die Musik zu interessieren. Es wäre zu befürworten, diesen ersten Teil als Einakter zu erhalten, statt das Singspiel zu einem abendfüllenden Werk in die Länge zu ziehen.

Die Cosa rara (d. h. das seltene Ding) ist die Tugend einer Braut, der ein Prinz — natürlich erfolglos — nachstellt. In der Zeichnung des Liebespaares Berta und Tita ist, wie Sachse in seiner Mitteilung richtig bemerkt, das Urbild zu Zerline und Masetto im Don Juan zu erkennen. Beide Libretti stammen ja von da Ponte. Trotzdem reicht die Cosa rara auch textlich nicht an den Don Juan heran.

Das Notenmaterial für die hallische Neueinstudierung wurde aus der Berliner Staatsbibliothek (Partitur, Klavierauszug, Soufflierbuch) und aus dem Weimaraner Archiv (Orchester- und Solostimmen und ein mit jenem fast wörtlich übereinstimmendes Soufflierbuch) zur Verfügung gestellt. Die Aufführung selbst unter Sachses Regie und Oskar Brauns musikalischer Leitung war recht erfreulich. Die tugendhafte Lilla und die leichtfertige Berta mit ihren Liebhabern Lubino und Tita wurden durch Hilde Voß, Anna Enghardt, Willi Sonnen und August Roesler mit guter Charakteristik dargestellt. Als Rahmen diente die kleine Spezialbühne, die sich bei ähnlichen Anlässen (La serva padrona, Heimliche Ehe) schon mehrmals bewährt hat.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS UND DR. WALTER NIEMANN

Das Wichtigste in der ganzen letzten Zeit war in gewisser Beziehung die Aufführung von Händels Deborah durch den Riedelverein, und zwar deshalb, weil es sich überhaupt um Händelsche Kunst handelte. Seien wir ganz offen, indem wir uns gar keinen Illusionen hingeben: Es steht um diese recht schlecht, und zwar nicht deshalb, weil das Publikum, d. h. breite Kreise desselben, etwa nicht wollten, sondern weil gemeinhin die Musiker nicht wollen; etwas Ähnliches, das man den Haydnschen Sinfonien gegenüber beobachten kann. Den heutigen, irgendwie moderner angestrichenen Musiker interessiert Händel so gut wie gar nicht; führt er ihn dennoch gelegentlich einmal auf, so geschieht es, weil der betreffende Verein oder irgendeine traditionelle Gepflogenheit es verlangen. Der Musiker wieder kann sagen, wie soll ich mich für einen Händel begeistern, ja nur interessieren, wenn über ihn in der Musikwelt so gut wie gar nicht geredet wird; er übt deshalb auf mich keine Suggestionskraft aus. Und da mich seine Einfachheit, sein so ganz und gar unmodernes, undifferenziertes Empfinden nicht zu reizen vermögen, so müßte es kurios zugehen, wenn sich eben bei mir Begeisterung einstellen sollte. — Ich glaube, so weit sind wir ungefähr gekommen, da abzuwarten bleibt, ob die von Göttingen ausgehende, auf den Opern fußende Händelbewegung tiefergehende Folgen hat. Leider liegen die Verhältnisse auch in der Musikwissenschaft so, daß von dieser Seite kaum eine eigentliche Hilfe zu erwarten ist. Die Erklärung Händels, wie sie anläßlich der Göttinger Festspiele in der Zeitschrift für Musikwissenschaft versucht worden ist, gehört in die engste Gelehrtenstube, packt, kurz gesagt, menschlich durchaus nicht. Da wären wir auch gleich dort angelangt, wo man nun etwa bei Händel immer anfangen müßte, beim Menschen, noch besser dem Manne, mithin dem geistig-seelischen Charakter seiner Werke, vor allem seiner Oratorien. Gelingt es nicht, hier in großem Maßstabe einzusetzen, lernt unsere

Zeit nicht auch ganz bewußt fühlen, daß hier die eigentlichen Wurzeln dieser Kunst liegen, so wird diese Kunst, und zwar eben zu unserm Nachteil, zu keiner eigentlichen Bedeutung gelangen. Und wieder müssen wir ein Leider aussprechen, daß nämlich Chrysanders spätere Arbeit für Händel gerade hier versagt. Was er im besonderen aus dem Oratorium Deborah gemacht hat, ist von mir während des Kriegs in einem Artikel der Allgemeinen Musikzeitung ausführlicher dargestellt worden: das textlich stark vereinfachte Oratorium hat das Individuelle verloren, während das Typische um so einseitiger sich breit macht. Mit Preisgabe der einzigartig interessanten Gestalt der Jael, einem Scheusal von Weib, das aber in einer besonderen Weise dem altjüdisch-englischen Charakter entspricht, hat das Oratorium das in ganz besonderem Sinn Anregende verloren. Leider — bei Händel in seiner heutigen Stellung hat man immer mit leider zu operieren — kann man keinem Dirigenten einen Vorwurf daraus machen, wenn er sich einseitig an Chrysanders Bearbeitung hält, und für bessere Neubearbeitungen der Oratorien fehlen noch immer die mannigfachen Vorbedingungen. Max Ludwig ist noch kein eigentlicher Händeldirigent, doch stand seine Deborah bedeutend höher als der letztjährige Messias, wie im einzelnen Treffliches geboten wurde. Die ungebrochene Kraft Händels hat in dem trefflichen Dirigenten noch keinen eigentlichen Anwalt, manche Tempi müßten schlagender, elementarer sein, ein kühnes Vorwärts bei möglichster Vermeidung von Tempoveränderungen würde viel nützen, wie dann aber auch der Chor eine größere Elastizität aufweisen müßte. Wir müssen wirklich uns Händel neu erwerben, mit der Tradition kommen wir nicht aus, kurz, es gäbe bei Händel nach allen Seiten zu tun. Aber leider — unsere Zeit, der nichts nötiger täte als eine tüchtige Zufuhr Händelschen Wesens, hat für ihn sehr wenig übrig. Von den Solisten ragte besonders stimmlich die Deborah von Fr. M. Peiseler-Schmutzler hervor; die großartige Prophetin noch einige Zoll größer gesehen, und die Leistung ist dann vollendet.

Im 6. Gewandhauskonzert war Mahlers hier noch nie aufgeführte sechste Sinfonie das Hauptwerk. Sie erfreut sich in ihrer Endlosigkeit keiner besonderen Beliebtheit, doch wird man sie für eine der am fleißigsten durchgearbeiteten Sinfonien Mahlers halten müssen, wenn diese Arbeit zu einem großen Teil auch auf einer Technik beruht, die man bald satt bekommt. Und diese ewigen Marschrhythmen! Man hört heute in Deutschland keine Armeemärsche mehr, als Ersatz dafür wohl aber die sinfonischen Märsche Mahlers in ihrer maßlosen Ausdehnung. Geradezu aufregend ist seine Instrumentation hinsichtlich der Trompeten, die auf das Streichorchester geradezu glanztötend wirkt. Am Schluß klang das große, so schöne Streichorchester des Gewandhauses auch geradezu matt. Die Aufführung war übrigens groß angelegt, Nikisch gab in diesem Konzert Außerordentliches, während er im folgenden, besonders Schumanns Ouvertüre, Scherzo und Finale gegenüber, offenbare Mattigkeit zeigte. Noch aber ein Wort über Mahlers Sinfonie; gerade auch die letzte Sinfonie wirkt letzten Endes ausgesprochen proletarisch, worüber nun einmal die schönsten Bücher über Mahler nicht hinweghelfen. Mahler der Proletarier — was durchaus nicht herabsetzend gemeint ist —, das wäre einmal ernstlicher zu verfolgen. Man merkt dies auch noch nachträglich, wenn eine ganz anders geartete Musik gespielt wird. Dieses Mal übernahm Busoni mit seinem Violinkonzert die Rückführung in arisch-aristokratisches Land. Ich habe für dieses schöne Werk, das so beethovenisch beginnt bald aber ganz gute eigene Wege geht und durchaus vornehm ist, immer ziemlich viel übrig gehabt, und spielt es zudem ein A. Busch, so ist man sogar öfters wirklich glücklich. Schade, daß Busoni auf diesem organischen Wege nicht weiterzugehen vermochte, wozu aber offenbar der Atem nicht reichte. In dem andern, bereits erwähnten Gewandhauskonzert gab es dann noch eine Uraufführung, die einer sinfonischen Fantasie für Klavier und Orchester von F. von Bose, ein wohlgeformtes und schön aufgebautes Werk, das die sichersten Klavier-Orchestermittel ins Treffen führt und, ohne tiefer zu greifen und tiefer greifen zu wollen, einen geeigneten Platz in einem Konzert sehr gut ausfüllt. Das war hier der Fall, sofern nach Winternitz-Anderssens Märchen, Die Nachtigall (mit geistiger Virtuosität gesprochen von Dr. W. Staegemann), und L. Sinigaglias leichte, aber geistblitzende Ouvertüre Le Baruffe Chiozzotte folgte. — Ein slawisches Konzert besuchte ich, um einmal einen ganzen Abend derartige Musik auf mich wirken zu lassen. Das war aber der Ausführung wegen nicht möglich. Der Geiger K. Wolschke spielte vielfach derart unrein, und die Altistin Vally Fredrich-Höttges singt mit so vielen gesanglichen Unarten, daß man keinen nur einigermaßen reinen Eindruck erhalten konnte. Juons F-Dur-Violinsonate op. 60 ist schwach, wie ich bei diesem Komponisten immer etwas das Gefühl habe, er sei nicht eigentlich musikalisch. Von Moussorgskis Liedern des Todes hörte man drei. Es ist bezeichnend, daß dieser hochinteressante Russe im letzten Jahrzehnt so oft gesungen wird. Die Zersetzung zeigt sich bei ihm etwa ein Menschenalter früher als in Deutschland, und da wir heute viel, viel weiter sind, als er je gelangen konnte, versteht man diese Vorstufe zur modernsten Musik ohne weiteres.

Einem Einheits-Sinfoniekonzert (3.) mit dem Philharmonischen Orchester wohnte ich bei, um dieses Unternehmen kennenzulernen. Urheber ist der Kapellmeister Otto Didam, der zumindestens in diesem Beethoven-Abend einen ausverkauften Kaufhaussaal hatte, sich an den bürgerlichen Mittelstand wendet, gewählte Programme mit Erläuterungen herausgibt und gute Solisten zu verpflichten scheint. Das Wort Einheit bezieht sich auf die Preise. Ein eigentlicher Dirigent ist Didam nicht, und er dürfte es wohl kaum werden, wohl aber ist er musikalisch und weiß im ganzen, was er will, wobei er allerdings nicht unterlassen sollte, schärfer zu proben. (Programm: Fidelio-Ouvertüre, Violinkonzert und zweite Sinfonie, welche Folge von zwei D-Dur-Werken allerdings ein Unding ist.) Konzertmeister Schachtebeck spielte sowohl hier wie eine Woche später im Beethovenkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde das Konzert mit einfacher Schönheit und bedeutend entwickelter, wenn auch nicht letzter virtuoser Technik, eine überaus erfreuliche Leistung. Im eben genannten Konzert stand Dr. Göhler am Pult und verschaffte einen der eindringlichsten Abende in diesem Winter. Man müßte sich, besonders wenn man nicht mit allem einverstanden ist, über einen derartigen Beethoven-Vortrag (Egmont-Ouvertüre, 5. Sinfonie) ganz ausführlich verbreiten, indem sich dabei jeder Musiker bewußt würde, wie manche Probleme selbst in derart bekanntesten Werken für einen heutigen geistigen Musiker auftauchen. — Weihnachtsmusik wurde häufig geboten. Schon zum zweiten Male ließ die Stadt das Bachsche Weihnachtsoratorium unter Prof. Straube aufführen, von den zahlreichen Kirchenchören, die Weihnachtsmusik bringen, dürfte der der Universitätskirche unter Prof. H. Hofmann insofern an vorderster Stelle stehen, als er das von ihm regelmäßig zur Aufführung gebrachte Weihnachtsoratorium von Herzogenberg dieses Jahr nicht weniger als dreimal bei ausverkaufter Kirche bringen konnte, Beweis genug, daß Werk und Aufführung sich hier großer Beliebtheit erfreuen. Meine Sache ist dieses Werk nicht, ich gehe ihm sogar aus dem Wege, weil mich sein sentimentalischer Habitus allzu sehr stört. A. H.

Dem Neuen Leipziger Männergesangverein, der mit einem wohlgelungenen Festkonzert in der Alberthalle sein 10jähriges Bestehen feierte, darf man sein herzliches Glückauf für weiteres Gedeihen mit auf den Weg geben. Unter Max Ludwigs warmblütiger, temperamentvoller und grundmusikalischer Leitung hat der Verein es verstanden, sich mit dem Leipziger Lehrergesangverein (Hans Sitt), dem Leipziger Männerchor (Gustav Wohlgemuth) und der Concordia (Arno Piltzing) in die erste Reihe der großen Leipziger Männergesangvereine zu setzen. — In der Philharmonie erregte das vortrefflich verlaufene Dirigentengastspiel des nun in Weimar lebenden Mähren Rudolf Peterka (u. a. Bruckners Romantische Sinfonie), im Konzertverein die blendende Virtuosität Walter Giesekings (Liszts Es-Dur-Konzert) das meiste Interesse. — Die Kammermusik verzeichnete neben allerlei kleineren Veranstaltungen — ein moderner Violinsonatenabend von Konrad Liebrecht und Felix Wolfes sei hier rühmend genannt — einen einzigen großen Treffer: den Brahms-Abend (beide Streichquintette, erstes Streichquartett in C-Moll) des Klingler-Quartetts. Gegen Brahms-Abende hat sich Brahms selbst am meisten gewehrt. Auch die klügste Auswahl kann es nicht verhindern, daß der Mangel an innerer Entwicklung, an menschlicher und künstlerischer Vielseitigkeit und Gegensätzlichkeit bei Brahms im Hörer durch ein gewisses Übermaß an seelischer Gleichartigkeit frühzeitig schwere Ermüdung hervorruft. Die „Klinglers" spielen Brahms als erlesenste und vornehmste Berliner Akademie ganz herrlich: geistig, ernst, tief empfunden, vollendet in Zusammenspiel, mit leise analysierender, bedachtsamer Sinngliederung und Zeichnung, klangschön, rhythmisch straff und elastisch. — Die Liederabende führten einen ausgezeichneten Bühnendarsteller und ausnahmsweise ebenso ausgezeichneten Konzertsänger, den Baßbuffo der Leipziger Oper Oskar Laßner, und eine namentlich im heiteren Genre unwiderstehliche Konzertsängerin von erstem Rang, den Münchner hohen Sopran Grete Stückgold, aufs Podium. Beide werden wohl mit einigem Schrecken erfahren haben, was es heißt, in Leipzig außerhalb der großen Konzertinstitute „auf eigne Rechnung und Gefahr" zu konzertieren! Wo in aller Welt ist denn die berühmte alte Musikstadt Leipzig, wenn es gilt, Künstler und Künstlerinnen von Rang in eignen Abenden gründlich kennenzulernen und ihnen dankbare Förderung angedeihen zu lassen? Der überfüllte Kaufhaussaal im Klingler-Quartettabend war nur eine an die alten schönen Zeiten der „Böhmen" erinnernde schöne und verdiente Ausnahme. Was Leipzig heute in Kammer-, Lieder- und Klavierabende selbst ausgezeichneter Künstler an „Freibergern" hineinschickt, ist schon nicht mehr zu sagen! Wo z. B. waren die vielen Leipziger Pianisten und Klavierpädagogen, als Severin Eisenberger nach 8jähriger Pause zum ersten Male wiederkam und aufs neue erwies, daß er, ein feuriger Temperamentspieler und glänzender Virtuose improvisatorischer Sonderart etwa vom Typ seines Freundes und Landsmannes Ignaz Friedman, zu den ersten Meistern des Klaviers der Gegenwart gehört? Wo waren sie im Bach-Abend des ernsten, akademisch grundsoliden und sachlichen Bruno Hinze-Reinhold, wo beim Busonischüler Edward Weiß, wo es eine Gruppe Alkan, wo bei der Ansorgeschülerin Dorothea Braus, wo es eine Ansorge-Sonate, wo bei Max Jaffé, wo es eine herrliche Weber-Sonate (die in As) zu hören gab? Mit Ausnahme des durch Hoehn und Schnabel gebildeten jungen Deutschamerikaners Jaffé, der sich vom gärenden Sturm und Drang ganz prächtig zu einem feinmusikalischen, innerlichen und beherrschten Pianisten entwickelt hat, waren das alles gewiß noch kaum mehr als schöne pianistische Zukunftshoffnungen. Aber den originellen, ebenso breiten, erfinderisch spröden und primitiven, wie genialbarocken und phantasiekräftigen alten Franzosen Felix Alkan (Konzertetüden), um dessen Wiederbelebung Vianna da Motta und Busoni sehr große, aber doch wohl kaum erfolgreiche Verdienste haben, wie den zarten und in seiner dritten Klaviersonate (op. 23 in A-Dur) sichtlich vom Naturromantiker Beethoven der A-Dur-Sonate op. 101 ausgehenden Conrad Ansorge hört man doch nicht alle Tage. Und diese Werke mußten doch jeden „Klaviermenschen" interessieren, wenn auch der Namensvetter des bei geschmacklosester, äußerlichster Pachmann-Kopie und Doppelflügelexperimenten gelandeten Josef Weiß als ausgesprochenes Virtuosentalent von gut gebildetem Konzertton noch viel zu skizzenhaft, unordentlich und ungeistig spielt, um öffentlich bestehen zu können, und wenn auch Dorothea Braus ihren feinmusikalischen und klug durchdachten Vortrag leider noch durch tonliche Versteifung und Härte in allen kräftigeren Stärkegraden beeinträchtigt. Aber es ist nun schon so in Leipzig: wer nicht gesellschaftlich gut fundiert ist und gemacht wird oder eine gläubige Clique um sich zu sammeln versteht, spielt auch als großes schaffendes oder nachschaffendes Talent vor leeren Bänken.

In das Konzert des jungen entwicklungsfähigen, doch augenblicklich noch nicht konzertreifen Berliner Flötisten Alfred Lichtenstein lockte eine kleine Kuriositäten- und Raritätengruppe: Lieder für Sopran (Anny von Stosch-Hoyer) mit Flöte und Klavier (Lisy Fischer) von Jan Brandts-Buys und Paul Colberg. Der lange Jahre in Wien akklimatisierte holländische Komponist der „Schneider von Schönau" gibt harmonisch und klanglich ungemein reizvolle und im Ensemble mit kammermusikalischer Feinheit durchgezeichnete moderne Lieder, die — ich hebe im besonderen das entzückende „Abendständchen" des alten Romantikers Clemens Brentano hervor — schon im Text „nach der Flöte schreien". Ganz und gar nicht ist das bei Colberg und seinen reichlich läppischen, „humoristischen" Leo-Heller-Texten der Fall; seine Musik könnte auch ohne Flöte auskommen, wiegt leicht und streift teilweise den banalen Operettenton. — In den Liederabend der mit schönem Alt-Material begabten Holländerin Margot Barendregt rief dagegen ein neuer Hafis-Liederzyklus*) des 1892 in Lüttich geborenen und in Düsseldorf (Hartleb) und Berlin (Juon) ausgebildeten Halbungarn Hubert Patáky. Es spricht für die Innerlichkeit des jungen Komponisten, daß er gleich Adolf Jensen und Othmar Schoeck (Gesänge aus Hafis) die glühende Bildersprache des Orients ohne unfruchtbare musikalische Exotismen in schöne Melodie, poetische Stimmung und unaufdringliche Tonmalerei umgesetzt hat. Ausgesprochenes Formgefühl für geschlossene Liedformen, starke, namentlich im letzten der fünf, durch einen Prolog eingeleiteten Gesänge wunderschön zum Durchbruch kommende melodische Ader, weiche Klangschönheit und sinnige leitthematische und tonmalerische Ausgestaltung im klangschönen und in seiner Leuchtkraft des Klanges etwa an Alexander Schwartz erinnernden Klavierpart des gesanglich dankbaren Werkes erweisen Patákys unbedingte Liedbegabung zugleich als eine Hoffnung für die lyrische Oper. Obwohl eine durchgreifendere Persönlichkeit noch fehlt, berührt die unverkünstelte Natürlichkeit und schöne innere Wärme der harmonisch vielfach leise wagnerisierenden Tonsprache äußerst sympathisch.

Während es in den Liederabenden vortrefflicher Leipziger Künstlerinnen und Künstler wie Rosa Lind, Reinhold Gerhardt u. a. nichts Neues, sondern nur die großen alten und neuen Meister des Liedes zu hören gab, während auch im Violinspiel der eminente

*) Verlag alte und neue Kunst, Berlin W 9.

Berliner Meister Carl Flesch und die temperamentvolle Jenny Skolnik sich im Rahmen des eisernen Repertoires hielten, hoben Walther Davisson und Günther Ramin eine dreisätzige Violinsonate des letzteren in C-Dur (Mskr.) aus der Taufe. Bei meiner Verehrung für den ausgezeichneten und vielbewährten Organisten an St. Thomae aus Karl Straubes Meisterschule schmerzt es mich doppelt, gestehen zu müssen, daß ich den Komponisten und Pianisten sehr weit hinter ihn stelle. Der Stil dieser ernst und groß gewollten Sonate stellt etwa eine Art moderner Verbindung des harmonisch ungebundenen Regerschen mit dem kontrapunktisch gebundenen Bachschen dar. Der Anfang des ersten, anakreontisch-idyllischen Satzes erweckt schöne Hoffnungen, die große, harmonisch leise archaisierende Elegie des langsamen Satzes geht innerlich in die Tiefe, das frische rhythmische Leben des Rondo-Finale erfreut, aber Erfindungskraft, Konzentration und Formgefühl halten damit nicht annähernd gleichen Schritt; es ist alles noch viel zu breit, zu sehr aus einzelnen Teilen und Stücken zusammengesetzt, zu schroff und unorganisch in der Harmonik. Für die ausgezeichnete, klangschöne, warme und im edelsten Sinne „objektive" Wiedergabe des Violinparts durfte sich, wie schon so mancher zeitgenössische, im besonderen Leipziger Komponist, auch Ramin bei Davisson aufrichtig bedanken. Die Leipziger Kammermusikkomponisten haben es gut: sie dürfen wohl unter allen Umständen darauf rechnen, mit ihren neuen Werken, wenn auch nicht gleich in der exklusiven Gewandhaus-Kammermusik (Wollgandt u. G.), so doch in Kammermusikabenden der ausgezeichneten Schachtebeck- und Davisson-Quartette zu Worte zu kommen. Denn auch Davisson hat nun neuerdings mit den Herren Fritz Zuleger, Max Maas (vormals in Hamburg) und Fritz Schertel ein neues Leipziger Streichquartett gegründet, und wir dürfen beiden Quartettgenossenschaften zum friedlichen Wettstreit gleich herzliche Wünsche für die Zukunft entgegenbringen. Jedenfalls hat auch das Davissonquartett sofort durch die sehr schöne Wiedergabe einer einsätzigen großen Ballade für Streichtrio des jungen Leipziger Komponisten Paul Hungar — einem innerlich erlebten, an leidensvollen Zügen reichen, poetisch empfundenen und namentlich in der Bratschenbehandlung erstaunlich klangfülligen Stück moderner Kammermusik — gezeigt, daß es den Lebenden ihr Recht werden läßt, und da sind wir immer treue Bundesgenossen!

Die Ausbeute an Neuem in den Klavierabenden der ersten Dezemberhälfte war, wie zu erwarten, mehr als dürftig. Keine Gruppe der ausübenden Künstler geht so ideenlos und ungeistig, so literaturunkundig und gleichgültig gegen alles Neue oder selten Gehörte in ihren Programmen vor, wie die Konzertpianisten! Einzig der in Wien von ungarischen Eltern geborene Theodor Szantó, ein ehemaliger Schüler Busonis, packte ein Manuskript aus: Variationen und Finale über ein ungarisches Volkslied: eine wahre stilistische und satztechnische Musterkarte modernster Klaviermusik, etwa von Blanchet und Debussy zu Bartók und Schönberg, klangschön und geistreich, gegensätzlich und äußerst kurzweilig in den 17 Variationen, die allerlei Naturalismen und Exotismen geschickt und buntfarbig verweben, aber viel zu breit und schließlich ganz und gar ins rein Virtuose verflachend im Finale. Der Pianist Szantó, der Leipzig lange Jahre ferngeblieben war, enttäuschte und war sichtlich nervös indisponiert. Er ist ein bedeutender, aber stumpfer und im forte harter Techniker von der rein technisch orientierten, nüchternintellektuellen und im Detail allzu tüftelig spekulierenden Art so mancher Busoni-Schüler. Der Wiener Richard Byk, ein technisch und musikalisch ausgezeichneter Virtuose von sehr lebhaftem Temperament und Empfinden, etwa in der klanglich etwas robusten Art unsres Joseph Schwarz, erweckte für die sechs „Nachtfantasien" (Mskr.) des Wieners Karl Weigl — eines Bruders von Bruno Weigl — herzliche Anteilnahme. Das ist eine edle und innerliche, harmonisch nicht eigentlich „moderne", sondern auch klaviertechnisch unmittelbar von dem Schumann der großen Phantasiestücke op. 12 kommende Klaviermusik von dunkler Färbung und orchestralem Gepräge, die das Feinste und Persönlichste im Zart-Lyrischen gibt. — Außerordentlich erfreulich endlich war die Bekanntschaft mit dem Berliner Pianisten Dr. V. Ernst Wolff im Barendregt-Liederabend. Das ist ein delikater, sensibler und zartgeistiger lyrischer Feinspieler von entzückendem „Jeu perlé", feinster musikalischer Sinngliederung und technischer Ziselierung; er bringt so recht die „Zärtlichkeit" mit, die man für Schubert haben muß. Der rumänische Kraftspieler Theophil Demetriescu ist in Leipzig bereits im vorigen Jahre ausführlicher gewürdigt worden; mit dem jungen Freiburger Johannes Hobohm (München) werden wir uns anläßlich seines zweiten Leipziger Klavierabends im März näher beschäftigen. — Die interessanteste pianistische Bekanntschaft des Dezember war die mit dem jungen Deutsch-Balten Eduard Erdmann im Modernen Abend (6. Konzert) des Konzertvereins. Erdmann gehört mit Schulhoff, Steuermann, Askenasa, der Dayas-Söndlin u. a. zur Gruppe der begabtesten jüngeren Expressionisten des Klavierspiels, während Gieseking im wesentlichen als Impressionist anzusprechen ist. An technischer Bravour dem letzteren ziemlich ebenbürtig, erscheint sein künstlerisches Profil zarter, blasser, intellektueller, kühler und zeichnerischer. Man würde bei Erdmann auf Busoni-Schule raten, wenn man nicht wüßte, daß Ansorge und Heinz Tiessen seine Lehrer waren. Es lag aber wohl immerhin an der bei nicht ganz gefülltem Saal schauderhaften Akustik und den Riesenmaßen des Zoo, wenn seiner glänzenden Wiedergabe von Busonis Indianischer Fantasie mit Orchester die entscheidende Wucht und Durchschlagskraft fehlte. Die Fantasie — sie verarbeitet indianische Motive und Rhythmen — gehört ins Gebiet rein intellektuell konstruierter, spekulativ-experimenteller „Musik". Wirkliche Musik von glücklichster exotischer Prägung und scharfer Charakteristik dagegen gibt Busoni in seiner kurzweiligen Turandot-Suite. Der erste Teil des Abends war dem Namen Graener gewidmet. Der Leipziger Paul gab mit der bereits vom Gewandhaus und der Gesellschaft der Musikfreunde her bekannten, zarten dreisätzigen „Musik am Abend" (Hofmannsthal) für im französischen Sinn locker und farbig-impressionistisch mit Meisterschaft behandeltes Kammerorchester die innerlich feinste Musik dieses Konzerts. Sein Berliner Vetter Georg vertrat dagegen in seiner vierteiligen „Sinfonie" (in einem Satz) einen gemäßigten, etwa eine Synthese zwischen tonaler Wagner-Brucknerscher feierlich-religiöser Bläser-Klangpracht und atonaler Moderne anstrebenden Expressionismus; keine Sinfonie, aber eine ernste, innerliche und imponierend gekonnte sinfonische Dichtung. Hermann Scherchen führte das Grotrian-Steinweg-Orchester zur erstaunlichen Höhe der Ausführung.

W. N.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Schon wieder ein neuer Konzertsaal: der nach den Ohlhaverschen Streichinstrumenten genannte Revalosaal für 200 Personen! Wenn man nun alle zusammen- und den immer mehr benutzten Marmorsaal des Zoologischen Gartens mitrechnet, sind es genau einundzwanzig. Da verschlägt es nichts, daß eine große Konzertagentur, um für die von ihr vertretenen Künstler gerüstet zu sein, ein paar für die ganze Saison vorweg mietete. Der „Mangel" entsteht nur dadurch, daß jeder junge Neuling sich etwas zu vergeben glaubt, wenn er nicht gleich in den größeren, „berühmten" Sälen anfängt, die er bzw. sein Geschäftsvertreter dann Mühe hat, nur halbwegs mit Publikum zu füllen. Mit den Revaloinstrumenten aber war das Philharmonische Orchester im ersten Abonnementskonzerte Nikischs ausschließlich ausgerüstet. Über den Ausfall des Experimentes kann ich jedoch nichts nach Selberhören melden.

Dann hatten wir schon wieder einmal eine Aufführung von Beethovens neunter Sinfonie. In Berlin ist sie gegenwärtig die meistgespielte des erhabenen Klassikers. Wir hörten sie diesmal durch Bruno Kittel, dessen großer Chor ja seit Jahren seine Spezialität in dieser Leistung hat und damit schon von den berühmtesten Dirigenten engagiert wurde. Das Konzert zeigte sich als ein sogenannter Beethoven-Abend, da vor der Sinfonie noch die kleinen Chorwerke „Meeresstille und glückliche Fahrt" und „Opferlied" gesungen wurden, dieses in der letzten Fassung mit Baßsolo (1824). In das Geschrei, das neuerdings um diese „Offenbarungen" gemacht wird, vermag ich nicht einzustimmen. Die Sachen wirken am besten durch einen kleineren Chor; ein so großer, wie der Kittelsche, erdrückt sie. Der kommt dem Finale der neunten Sinfonie eher zu statten, obwohl man auch da vom Orchester oft nur wenige Töne vernahm. Im Soloquartette wären die Sopranistin Neugebauer-Ravolte und der Bassist v. Raatz-Brockmann, der auch die Solopartie im Opferliede sang, zu loben. Leider ließ der Dirigent bei den Hörern die Stimmung des Adagio nicht ausklingen, sondern fuhr sofort mit dem harten Schlage des ersten Finalakkordes hinein. Beethoven hat hier kein „attacca" vorgeschrieben, was er sonst tat, wenn er eine unmittelbare Fortsetzung wollte. Aber solche Versündigungen an seinem Geiste sind ja jetzt Mode; sie werden als besondere Erleuchtungen gepriesen und stellen doch vielmehr richtige ästhetische Ohrfeigen dar. Eine solche versetzte uns auch der frühere Philharmoniedirigent Kunwald, indem er das Adagio der fünften Sinfonie mit dem Scherzo durch solch beethovenwidriges Attacca verband. Hier kriegte man aber noch ganz andere Eigenwilligkeiten zu hören. Z. B. die ersten drei halben Noten des Finalthemas breit zurückzuhalten und dann die nachfolgenden Viertel im richtigen, schlanken Tempo anzuhängen, wirkt einfach komisch. Beethoven groß und richtig zu spielen, ist leicht, wenn man sich unbedingt den peinlich genauen Vorschriften des Meisters unterwirft; aber die meisten Leute wollen ihren eigenen Geist und nicht den Beethovens leuchten lassen. Was nun aber Kunwald da an besonderer „Größe" sonst herausbrachte, war nicht groß, sondern roh. Weit besser gelangen ihm Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" und ein Concerto grosso von Händel, das er gewandt und stilvoll vom Flügel aus leitete. Das Beste waren aber die Gesangsbeiträge des Münchener Baritonisten Brodersen. Sein Münchener Staatsopernkollege Gustav Schützendorf hatte mit einem Konzerte Erfolg, in dem er lauter Pfitznersche Lieder sang. Es wirken fünf Brüder dieses Namens als Sänger, die natürlich in einem fort verwechselt werden. Einer davon ist der Berliner Staatsoperist Leo Schützendorf. Er gab ebenfalls ein Konzert, zusammen mit der gleich vorzüglichen Sopranistin Margarete Schreber. Gleich erfolgreich waren die beiden Konzerte der Dresdener Staatsoperistin Elisabeth Rethberg, die außerdem mehrere Male in der Berliner Staatsoper auftrat. Unter den Chorkonzerten aber muß noch der Aufführung von Mozarts C-Moll-Messe gedacht werden, mittels der die Berliner Mozartgemeinde das Fest ihres 25jährigen Bestehens feierte. Sie hat in dem Vierteljahrhundert viel für die musikalische Kultur und für Mozarts Kunst und Erkenntnis im besonderen geleistet. Gegenwärtig steht sie unter der sicheren Führung Fritz Rückwards, unter der auch jene Festaufführung gewissenhaft vorbereitet und erfolgreich durchgeführt wurde.

In der Kammermusik wäre vor allem der neuen Erscheinung des Hekking-Quartettes zu gedenken. Anton Hekking, den viele trotz seiner vorgerückten Jahre noch immer als den besten Violoncellisten Berlins preisen, hat da mit den Herren Kroemer (Konzertmeister im Orchester des Deutschen Opernhauses), Bruinier und Rückward ein Streichquartett gebildet, das in diesem Vierteljahre alle vierzehn Tage konzertiert und dabei nur Werke von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert spielt. Abwechselnd damit wirkt das Hekking-Trio, das schon fünf Jahre lang besteht, ebenfalls Herrn Kroemer als Geiger und Ilonka von Puthy als Pianistin hat, seine Programme aber augenblicklich auch ausschließlich aus Werken von Beethoven und Schubert bildet. Somit findet da im Schubertsaale allwöchentlich eine ausgezeichnete Kammermusik statt, deren Besuch seitens eines musikalisch distinguierten, jedenfalls ernstlich und innerlich interessierten Publikums so stark ist, daß nur selten noch Plätze zu haben sind. Auch ich war mit dem gehörten Konzerte (Kaiserquartett von Haydn, Es-Dur Nr. 14 von Mozart, F-Dur op. 59 von Beethoven) höchst zufrieden. Desgleichen mit dem ersten des Trios der Herren Sonntag (Violine), Andrae (Klavier) und Geiger (Violoncello). Da hörte man endlich einmal wieder ein Meisterwerk von Rheinberger (op. 112), dem das Klavierquintett von Thuille voranging. Der Schüler reichte hier aber bei weitem nicht an den Lehrer hinan. Höher stand schon das erste Werk des Abends, Hans Hubers Trio op. 120, „Eine Bergnovelle" nach Zahns „Bergvolk". Von den andern konzertierenden Klaviertrios, ungefähr einem halben Dutzend, erwähne ich nur noch das der Damen Voigtländer (Violine), Jonas-Stockhausen (Klavier) und Premyzlav-Stoltz (Violoncello), das, ebenfalls sehr gut, Werke von Beethoven, Faltis (op. 4) und Robert Kahn (op. 19) hatte, von denen das letzte durch seine musikalische Frische und meisterliche Formierung ungemein vorteilhaft auffiel.

Tastenhelden beiderlei Geschlechts erschienen wie immer reichlich, darunter eine ganze Reihe neuer: Stefan Askenase, Dirk Schäfer, Otto Mellnitz, Hans Rehbold, Iris Törn, Angela Engel, Luigino Franchetti u. a., zum Teil nennenswerte Talente, aber nicht immer der gewaltigen Vorreklame entsprechend. So erschien z. B. des Holländers Dirk Schäfers Beethoven trocken und nüchtern, sein Chopin dagegen glänzend. Eher noch machte die Südländerin Anita Voileanu als Bachspielerin von sich reden. Ausschließliche Bachabende waren übrigens mehrere da. Leider werden die Spieler durch die heutzutage so schwindelnde Klaviervirtuosität da immer veranlaßt, die Tempo zu schnell zu nehmen. Man findet da in den modernsten Ausgaben der Klavierwerke die haarsträubendsten Angaben. Ich habe auch hier noch etwas von der alten, fast persönlichen Tra-

dition eingeimpft erhalten und weiß danach, daß man einen Bachschen Satz um so langsamer nehmen soll, je komplizierter sein Stimmengewebe ist. So z. B. schon eine vierstimmige Fuge an sich nicht so schnell wie eine dreistimmige. Vor allem soll alles klar ausklingen und das hörende Ohr ordentlich folgen können. Heute heißt's aber: der schnellste ist König. Ganz abgesehen davon, daß man Stücke (vgl. Präludien und Inventionen) von kantablem, ja getragenem Charakter als lustige Allegri hingestellt findet, gebundene Melodien als stakkierte Nebensachen u. dgl. m. Neben den Klavierhelden war auch eine Harfenistin da, Clelia Aldrovandi aus Turin. Sie gehört zu den Größen ihres Faches; nicht nur ihre Virtuosität ist bewundernswert, sondern auch ihr Vortrag fein abgewogen und echt musikalisch. Demgemäß hatten ihre beiden Konzerte einen starken künstlerischen Erfolg.

Im Staatsopernhause kam nun endlich Pfitzners Christelflein heraus. Der Komponist dirigierte selber, das Werk hätte aber auch ohnehin seinen Erfolg gehabt. Wenigstens beim deutsch empfindenden Teile des Publikums. Für den andern, größeren ist seine Welt nicht geschaffen; der wälzt sich lieber im perversen Pfuhle der Schrekeritis. Die Inter- und Unnationalen zogen jedenfalls schon nach dem ersten Akte in Scharen ab, trotzdem die Aufführung glänzend war. Ja, dieser verflixte deutsche Märchenzauber! Was geht er Franzosen und Morgenländer an? Danach hatte auch das Deutsche Opernhaus wieder Première: Puccinis Bohème. Da kamen die Internationalen eher auf die Kosten, zumal auch hier die Aufführung wieder ausgezeichnet war. Reiz- und stilvolle Kostümierung; in Laubenthal und Niesch zwei bestechend schöne Tenorstimmen. Und doch wurde ich nicht zu Puccini bekehrt. Die Handlung zu seiner Toska ist und bleibt ein widerwärtiger Hintertreppenroman, die Bohème aber hat überhaupt keine bühnenfähige Handlung. Und die Musik? Über dieses Mixtum compositum schweigt man am besten ganz.

In den nächsten vierzehn Tagen wieder das gewohnte Bild: Mahler und Bruckner im Vordergrunde. Der „Anbruch" brachte sie in seinem zweiten Orchesterkonzerte, das von Herm. Unger dirigiert wurde, beide: erst „Das klagende Lied" von Mahler und dann Bruckners seltene fünfte Sinfonie in B-Dur. Die kantatenartige Chor- und Soliballade vom klagenden Liede rief starkes Interesse hervor und hat auch in der Tat viele anziehende Partien; ebenso wirkte die Sinfonie nicht so spröde, wie vorweg befürchtet wurde. Die Aufführung verdient warmes Lob. Dann hatte der „Anbruch" auch seine erste Kammermusik und darin eine Neuheit: ein Streichquartett von O. Respighi. Es ist ein form- und ideenschönes Werk, das nichts mit dem sonstigen Futurismus des begabten Italiers zu schaffen hat. Boris Kroyt spielte es mit seinen Quartettgenossen ausgezeichnet. Dagegen fiel die Quartettneuheit des Bologners F. Alfano, die im ersten Konzerte des Budapester Streichquartettes zu hören war, ab. Es kommt darin ein unreifes Suchen nach neuen Bahnen zum Ausdrucke, mit dem man eine geschlagene Dreiviertelstunde geelendet wurde. Hier hatte das Quartett von Issay Barmas mit seinem neuen Werke mehr Glück, denn das hatte den Vorzug auffälliger Kürze, die den Komponisten rühmlich von der modernen Schwatzhaftigkeit emanzipiert zeigte. Es war Paul Graeners op. 54, das ebenfalls in der Formanlage die Tradition verläßt, aber in der Erfindung noch seine melodischen Zusammenhänge damit zeigt. Sein polyphoner Duktus ist hervorzuheben, aber spröde. Gespielt wurde das sehr schwierige Werk bewundernswert, wobei Wladislaw Waghalter den plötzlich erkrankten Barmas in der ersten Violinstimme vertrat. Auch die nachfolgenden Quartette von Philipp Scharwenka (op. 117) und R. Schumann (A-Dur) fielen ungemein fein und klangschön aus. Sonst erwähne ich von gehörter Kammermusik nur noch den Abend des Flötisten Alfred Lichtenstein, an dem man eine Stilgeschichte der Flötensonate von Händel bis Haydn vernahm. Das Seltenste war dabei eine Sonate von Michel Blavet (1700—1768), das beste eine Triosonate (mit Violine) in C-Dur vom Bückeburger Bach, die Georg Schünemann herausgegeben hat. Hier wirkte namentlich der erste Satz (Allegro moderato) brillant, ganz modern, wie vielleicht die Sachen des jüngeren Stamitz. Dieser Bückeburger Bach scheint auch zu den unterschätzten Größen zu gehören. Die Ausführung dieser Werke war mäßig, die treibende Idee das Beste. Dagegen hörte ich einen faszinierenden Sopran, den Mina Lefler aus Wien ihr eigen nennt. Die Sängerin, die als Hochdramatische anzusprechen ist und eine glänzende, große, in allen Lagen vollendet gebildete Stimme hat, brillierte besonders mit Webers Ozeanarie und mit der schwierigen großen der Beethovenschen Leonore (Abscheulicher usw.). Hier war jeder Ton strahlendes Gold und im Vortrage hinreißendes Leben. Dazwischen gelangen der Künstlerin auch Brahms' Zigeunerlieder ganz vortrefflich. Starke Eindrücke erhielt ich ferner durch zwei Pianistinnen: durch Margarethe Ansorge, die u. a. Beethovens Sonate op. 109 geradezu exemplarisch vortrug, und durch Celeste Chop-Groenevelt, in deren Konzerte in Spiel wie Programm so etwas vom verschwundenen goldenen Zeitalter des Klavierspieles nachklang.

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

Erwin Lendvais Elga hat hier eine nicht zu übersehende Bühnenwirkung erzielt, im ganzen aber keine „gute Presse" gefunden, zum Teil sogar eine ziemlich schroffe Ablehnung erfahren. Die letztere wohl nicht ganz mit Recht. Sie hing zum Teil sicherlich damit zusammen, daß man in dem Werk eine „Neuheit" erblickte, was es doch gar nicht ist. Vielmehr entstand Elga in einer Zeit, die wir gerade heute als schon reichlich weit zurückliegend empfinden. Im Schatten der „Nachtstücke" der Salome und Elektra schrieb Lendvai seinen „Nocturnus". — Im Zeichen dieser Zeit hatte noch Schuch das Werk für Dresden angenommen. Aber dann kamen Rosenkavalier und Ariadne, Schreker erschien mit seiner spekulativen Modekunst, und jetzt wollte man Elga hier gar nicht mehr geben, wenn Lendvai nicht im vollen Sinne des Wortes auf seinem „Schein" bestanden hätte. Die Aufnahme der Uraufführung in Mannheim (1916) hatte zudem auch nicht ermunternd gewirkt. Daß auch die jetzige Dresdner Aufführung keinen stärkern Erfolg bedeutete, das läßt sich ja nun nicht verschweigen. Die Gerechtigkeit jedoch gebietet es, der Sache auf den Grund zu gehen, und da hat man denn das Grundgebrechen des Werkes wohl darin zu suchen, daß Lendvai jener dramatische Instinkt abgeht, der ihm hätte sagen müssen, daß in dieser Fassung Gerhart Hauptmanns Traumstück musikalisch nicht beizukommen sei. Das musikalische Drama kann nur ein eminent lyrisches sein. Martha v. Zobeltitz aber, die Textverfasserin, die übrigens auch den Traumcharakter beseitigte und nach dem Vorgange Grillparzers („Das Kloster bei Sendomir") auf den der Erzählung zurückgriff, bietet dem Zuschauer in schneller Bilderfolge lediglich das äußere Geschehen; also, daß man fast von Kinodramatik reden könnte. Für das eigentlich musikalische Element, das Gefühlsmäßige, fehlen die Auslösungs- und Ausbreitungsmöglichkeiten — man vergleiche nur das geschickte Buch, das, mutatis mutandis, der oft belächelte Jules Barbier seinem Freund Offenbach in Hoffmanns Erzählungen bot —, und es ist infolgedessen auch schwer zu sagen, ob der Komponist, der sich bisher ja recht erfolgreich in kleineren Formen

aussprach, den nötigen Atem besessen haben würde, auch größeren Inhalt und Leben zu geben. Jedenfalls kam er über eine musikalische Untermalung der szenischen Vorgänge nicht wesentlich hinaus. Dabei bediente er sich aber noch obendrein einer heute bereits etwas veraltet anmutenden Technik; denn z. B. auch die der inzwischen erfolgten Umarbeitung der Partitur zu dankende Verwendung eines obligaten Solistenensembles im Rahmen des großen Orchesterkörpers nach Straußschem Vorgang vermag das Klangbild nicht eigentlich farbiger zu gestalten. Kurz, die Hauptwirkung stützt sich auf das Bühnengeschehen, der Zuschauer bleibt seelisch unberührt. Doch möchte ich freilich auch die Aufführung, so lobenswert namentlich die musikalische (Kurt Striegler) und szenische (Dr. Georg Hartmann) Leitung auch war, nicht in allem als höchste Anforderungen befriedigend bezeichnen. Selbst die Hauptdarsteller, Frau v. d. Osten und Robert Burg, ließen im Spiel sich manches entgehen, was die Rollen über die bloße Theatralik hinausgehoben hätte. Hier zeigte sich eben für mich von neuem, was Schuch in solchen Fällen war, ein „leitender Geist", wobei ich das Wort Geist doppelt unterstrichen haben möchte. Doch da bin ich wieder auf dem entscheidenden Punkte angelangt, die Dresdner Oper braucht einen Walter des verwaisten Schuchschen Erbes.

* *

Während Hans Pfitzner die Pforten unseres Opernhauses dauernd verschlossen bleiben, öffneten sie sich Erich Wolfgang Korngold mit anscheinend größter Bereitwilligkeit. — Am 10. Dezember erschien hier seine „Tote Stadt" mit allem erforderlichen dekorativen Aufwand. Für die nötige „spannende Erwartung" hatten die glänzenden Berichte von auswärts gesorgt.

Es kann ja nun wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß dem jungen Wiener Komponisten ein starker Sinn für das Bühnenwirksame eigen ist. Schon von Geburt und Erziehung steht er dem Theater nicht, wie fast die meisten der spezifisch deutschen Komponisten, fremd gegenüber, vielmehr ist ihm ein direkter Bühneninstinkt sogar noch etwas Rasseeignes. Durchaus auf den Erfolg ausgehend, geht ihm so von selbst der Effekt über die Wirkung, was sich recht hübsch schon darin ausspricht, daß er sein Werk in einer Zeit, in der der Begriff „Oper" eine gewisse geringschätzende Bewertung bedeutet, so benennt und nicht Musikdrama. Deutet die Verwendung eines Motivs aus Meyerbeers „Robert der Teufel" wohl gar darauf hin, daß er sich zu einer Meyerbeer-Rolle für die Gegenwart berufen fühlt? So unrecht hätte er nicht, wenn er es empfände, daß zwischen unsrer Zeit und der, in die der Schöpfer der „Hugenotten" trat, mancherlei Berührungspunkte bestehen. Auch damals eine Zeit des Wiederaufbaus nach einem politischen und wirtschaftlichen Zusammenbruch Europas mit ihren Begleiterscheinungen, vor allem der schroffen Gegensätze in der Verteilung des Besitzes, und damit Hand in Hand gehend das Erstehen einer mehr auf das Äußerliche, dabei doch aber auf das Geistige gerichteten, im Grunde jedoch gemütsarmen Kultur. Damals wie heute ein durch die Zusammenhänge der Weltwirtschaft bedingter Internationalismus, der sich logischerweise auch auf die Kunst erstreckt. Kurz, Korngold und sein Schaffen haben etwas ausgesprochen Meyerbeersches an sich, und dieser neuer Meyerbeer fand auch seinen neuen Scribe! —

Paul Schott, der Verfasser des Textbuchs der „Toten Stadt", machte mit skrupellos den Symbolismus — tote Stadt und tote Geliebte — des dramatisierten Romans Rodenbachs „Das Trugbild" („Bruges la Morte") vernichtender, aber im übrigen geschickter Hand einen Opernstoff zurecht: er läßt den im Kultus seiner verstorbenen Gattin sich verzehrenden Helden des Stücks wieder Anschluß an das Leben gewinnen. Den romantisch-phantastischen Charakter aber erhöhte er für den Zuschauer durch dessen Gestaltung zum Traumerlebnis, wie in Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" und neuerdings in Lendvais „Elga". So gebührt jedenfalls Schott das Verdienst, den Komponisten gut bedient, ihm den Weg zu seinem Erfolg geebnet zu haben.

E. W. Korngolds Musik ist nun, wie die Meyerbeers, durchaus eklektischen Charakters. Wie jener im Zeitlichen fußte, als er im Fahrwasser italienischer Melodik verblieb, so bleibt Korngold in diesem, indem er in den Bahnen der Straußschen Musikrichtung wandelt. In der Phantastik der Traumszenen lebt sich vor allem der Paroxismus der „Salome"- und „Elektra"-Epoche aus, und in den Szenen der Gaukler, in denen sich dem Helden des Stücks der wahre Charakter des „Trugbildes" offenbart, schweben ihm unverkennbar die Zerbinettaszenen der Ariadne vor. Puccinische Einflüsse mag man u. a. in großen Ensemble-Wirkungen erkennen, wie in dem traumhaften Prozessionsbild im dritten Akt u. a. m. Wo das melodische Element in geschlosseneren Formen sich ausspricht, wie in der alten Liedweise, die für die beiden die Traumszenen umrahmenden Bilder entscheidend ist, und in einem Pierrotgesang, klingt dem Hörer der empfindsame Wiener Unterton vernehmlich entgegen, im letzteren sogar etwas schmalzig operettenhaft. Einen gewissen Überschwang, ein Zuviel an Celesta-, Glockenspiel-, Xylophon-Verwendung u. dgl. mag man mit dem jugendlichen Ungestüm des Komponisten entschuldigen. Auch empfindet man noch zu deutlich, daß das Stoffliche ihn beherrscht, nicht er dieses, und es wird sich in Zukunft für ihn darum handeln, weniger am Äußern zu haften und seine Kunst zu verinnerlichen.

Der Erfolg des Werkes war dessen Charakter entsprechend ein äußerlich starker, und der anwesende Komponist wurde lebhaft gerufen. In erster Linie um ihn verdient machten sich die musikalische (Kutzschbach) und die szenische (Dr. Hartmann) Leitung. Von den Solisten waren die Forti und Tauber vor allem darstellerisch glänzend.

Besprechungen

Karl Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite. Kleine Handbücher der Musikgeschichte Bd. 20. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Das Buch überschüttet den Leser mit einer Fülle von Details in einem Maße, daß darüber der innere Zusammenhang fast verloren geht, zumal die Einzelheiten nicht zur Darstellung großer Zusammenhänge, zur Erkenntnis geschichtlichen Werdens nutzbar gemacht werden, sondern nur der Aufreihung von Tatsachenmaterial dienen. Zweifellos, mit ungeheurer Mühe hat der Verfasser eine Menge wichtigsten Stoffes zusammengetragen, und der Musikwissenschaftler muß ihm für die ausführliche Aufzählung aller bedeutenden Quellen, besonders der älteren Zeit, und für manchen Hinweis auf wenig bekanntes Material dankbar sein. Jedoch, so verdienstlich diese Art der Arbeit und so dankenswert die Hervorhebung einzelner Meister ist, die, wie Posch und J. C. Horn für die Suite, Sammartini für die Sinfonie, eine hervorragende und bisher zu wenig gewürdigte geschichtliche Bedeutung besitzen, es fragt sich doch, ob es richtig war, all dieses Detail unter dem Titel einer „Geschichte der Sinfonie und Suite" zu vereinigen, und

ob überhaupt die, man kann ruhig sagen, nochmalige Veröffentlichung all dieser Dinge eine Notwendigkeit war, die in Kretzschmars Führer ja zum großen Teil schon einmal dargestellt und von Nef nur um eine gewisse Summe neuer Einzelheiten bereichert wurden. Damit soll gewiß das an sich dringende Bedürfnis nach einer wirklichen „Geschichte" der beiden Orchesterformen nicht geleugnet werden; aber man möchte glauben, daß die Musikwissenschaft heute wichtigere Aufgaben habe, als im wesentlichen bereits Gesagtes zu wiederholen. Vor allem aber: die Aufgabe, eine solche Geschichte zu schreiben, ist heute mit einer rein pragmatischen Darstellung, die sich mit der Aufzählung von Komponisten und Werken und deren (meist rein subjektiver) Würdigung bescheidet, nicht gelöst. Es genügt nicht, aus vereinzelten Beispielen, die aus zeitlich einander folgenden Werken willkürlich herausgegriffen sind, allgemeine Schlüsse auf die Wesensart einzelner Meister zu ziehen, sondern die Aufgabe wäre die, nach eingehender Sichtung des ungeheuren Materials eine Anzahl von Werken auszuwählen, diese dann aber einer ganz gründlichen analytischen und stilkritischen Betrachtung zu unterziehen, und aus dem Vergleich der Resultate dann das Werden der Form zu entwickeln. Eine solche Betrachtungsweise aber würde zunächst eine ganz andere Einstellung zum Thema voraussetzen, sie würde als Grundlage die Frage bedingen: was ist eine Sinfonie, oder welche Faktoren haben zusammengewirkt, um diejenige orchestrale Ausdrucksform zustandezubringen, die wir heute als Sinfonie bezeichnen, oder was hat den einzelnen Epochen der Geschichte die Sinfonieform als Ausdrucksmittel bedeutet? Erst wenn die stilkritische Untersuchung die letztere Frage geklärt hat, kann man versuchen, Individualität und persönlichen Stil einzelner Meister zu werten; es ist nicht verwunderlich, daß Nef bei dem Versuch, diese Wertung lediglich auf Grund beliebig aus dem Zusammenhang gerissener Einzelheiten vorzunehmen, oft verunglückt ist. Weder Urteile der Zeitgenossen über alte Meister, wie sie Nef beständig zitiert, noch die Manier, Komponisten der verschiedensten Jahrhunderte miteinander in Parallele zu setzen (Valentin Haußmann mit Brahms, Melchior Franck mit Koschat!), können uns darüber hinwegtäuschen, daß eine Würdigung der geschichtlichen Bedeutung der einzelnen Meister ohne genaue stilkritische Untersuchung unmöglich ist. Zu wie zweifelhaften Resultaten dieses „Charakterisieren" nach dem bloßen Eindruck einzelner Stellen führt, zeigt Nefs zusammenfassendes Urteil über die Mannheimer Sinfoniker (S. 122): „Die ganze Mannheimer Schule stellt sich dar als eine feine, aber recht zerbrechliche Kunst, die man mit zarten Fingern anfassen muß, wenn man sie genießen will." Man denke dabei etwa an J. Stamitz' „Melodia germamanica"! Bei der Betrachtungsweise Nefs ist es unvermeidlich, daß derartige Mißdeutungen sich durch das ganze Buch hindurchziehen; auch bei den Wiener Klassikern kommt es nur zu einem „Unterlegen" subjektiver Empfindungen unter das Werk, statt daß ein wirkliches „Auslegen" versucht wird, ein Auseinanderlegen derjenigen Kräfte- und Willensströmungen, deren Zusammenwirken dem Werke seinen epochalen oder individuellen Stempel aufgedrückt hat. Wenn so auch Nef nicht versucht hat, eine Geschichte der Sinfonie und Suite, gewissermaßen von einem kritischen Standpunkt aus zu schreiben, so bleibt doch immerhin das Verdienst bestehen, dessen eingangs Erwähnung getan wurde.

Dr. Blume

Ch. Van den Borren, Orlande de Lassus. Paris, Felix Alcan 1920 (Sammlung „Les Maîtres de la Musique"). 8°. 254 S. Preis Fr. 3.50.

Das Buch ist nach dem Kriege erschienen. Da möchte man erwarten, der Verfasser würde darin seinen großen Landsmann hauptsächlich als solchen feiern, die wallonisch-französischen, vielleicht auch die italienischen Züge gegenüber den deutsch-niederländischen ausschließlich betonen. Auch jene liebevolle Würdigung Wittelsbachischer Kunstliebe würden wir in einem Buche aus Feindesland nicht suchen; wehmütiges Sehnen nach dem Verlorenen wecken diese Zeilen in uns. Van den Borren hat der Wahrheit die Ehre gegeben, frei von Vorurteilen. Er hat die Früchte deutschen Forscherfleißes für sein Buch verwertet und eine schätzbare Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse über Lassos Leben und Schaffen gegeben. Der Biographie liegen Sandbergers Arbeiten zugrunde; auch ist der Briefwechsel des Meisters mit Wilhelm V. in sie verwoben. Neu ist die Untersuchung über den Namen, S. 1 f., als dessen ursprüngliche Form das häufig im Hennegau vorkommende „de Lassus" = „de-là-dessus" angenommen wird; „de Lattre" ist hier erledigt. Die Stelle, S. 6, daß sich von Lassos römischem Aufenthalte keine Nachweise finden, ist durch Raffaele Casimiris gleichfalls 1920 erschienene Arbeit über Orlandos Tätigkeit als Kapellmeister am Lateran, Frühjahr 1553 bis Sommer 1554 überholt. Als den anonymen Herausgeber S. G. S. des Thrésor de musique 1576 bezeichnet Van den Borren S. 38 Simon Goulart de Senlis (1543—1628). Erwähnt mag hier werden, daß das Hans von Aachen zugeschriebene Lassobildnis seit mehreren Jahren sich in der Musiksammlung des bayerischen Nationalmuseums in München befindet. Der Biographie schließt sich die stilkritische Würdigung der Werke unter Zugrundelegung der bisherigen Bände der Gesamtausgabe, wie der anderen wichtigen Neudrucke, besonders von Proske und Commer an; die noch nicht wieder erschienenen Kompositionen erfahren desgleichen kurze Besprechung. Auch formgeschichtliche Erörterungen finden sich. Eine endgültige Wertung Lassos, des vielseitigsten der Meister der klassischen Vokalpolyphonie, folgt. Hinsichtlich des Zurücktretens der Lassoschen Messen gegenüber denen Palestrinas ist nicht ganz beizupflichten. Der Missa Papae Marcelli ist trotz ihrer Schönheit nicht jener historische Wert eigen; seit Adriano Banchieri, Agostino Pisa und Michael Praetorius sind sie und ihr Meister Gegenstand einer schönen Legende. Eine reichhaltige Bibliographie der wichtigsten biographischen Lassowerke und der hauptsächlichsten Neudrucke bilden den Schluß des Buches. Dem Verfasser sei nochmals gedankt für seine streng sachliche Darstellung, seine echte Friedensarbeit. **Dr. Bertha Antonia Wallner-München**

Julius Weißenborn. Praktische Fagottschule. Neubearbeitet von Carl Schaefer. Leipzig. Rob. Forberg.

Carl Schaefer, der erste Fagottist des Opern- und Gewandhausorchesters Leipzig, hat sich um die Neubearbeitung dieser empfehlenswerten Schule verdient gemacht. Durch sie ist das Werk den heutigen Ansprüchen des Fagotts gerecht geworden. Text, sowie Griff- und Trillertabelle sind verbessert worden und versuchen, dem Schüler das Werk in intensivster Form zu übermitteln. Die Übungen erstrecken sich, nach einem allgemeinen Hinweis auf den Bau und die Verwendungsfähigkeit des Instruments, von Anfangsübungen bis zu sehr gesteigerten Anforderungen schwieriger Technik. Auch sind Akkordstudien zur Festigung des Ansatzes und zur Ausbildung des musikalischen Gehörs, sowie außerdem noch tägliche Studien beigefügt. Lehrer wie Schüler dürfte die Neubearbeitung der trefflichen Schule, deren Text in deutscher und englischer Sprache gegeben ist, gleich willkommen sein.

B. A.

Neuerscheinungen

Aber, Adolf: Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern, von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann, Leipzig). 184 Seiten.

Abert, Hermann: W. A. Mozart. Als 5. Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Zweiter Teil (Breitkopf & Härtel, Leipzig). 1084 Seiten.

Arnim, George: Von der Urkraft der Stimme, ein Vortrag mit einleitenden Worten von Dr. Ludwig Wüllner (C. F. W. Siegels Musikalienhandlung, Leipzig). 58 Seiten.

Arend, Max: Gluck. Eine Biographie 1. und 2. Auflage (Schuster & Loeffler, Berlin). 8°. 276 Seiten.

Bekker, Paul: Kritische Zeitbilder (Schuster & Loeffler, Berlin). 8°. 336 Seiten.

Bosse, Gustav: Almanach der deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1922 (Verlag G. Bosse, Regensburg). 8°. 236 Seiten.

Reger, Max: Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler von Richard Würz (Otto Halbreiter, Musikverlag, München). 84 Seiten.

Schenker, Heinrich: Der Tonwille, Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst, einer neuen Jugend dargebracht. 55 Seiten. — Leipzig, Karlstr. 10, Friedrich Hofmeister, G. m. b. H.

Schmid, Otto: Der Mozart-Verein zu Dresden (1896 bis 1921). Gedenkschrift zum 25jährigen Bestehen.

Kreuz und quer

Der Artikel, den Musikkritiker Dr. Aber betreffend, wurde bestimmter Gründe wegen zurückgestellt.

Das Deutsche Nationaltheater in Weimar verbietet den Kritikern die Hauptprobe. Der Herr Generalintendant Ernst Hardt hat auf „ausdrücklichen Wunsch" des Kapellmeisters Prof. Carl Leonhardt den Kritikern den Besuch der Hauptproben des Theaters in Weimar verboten, und zwar ohne Angabe von Gründen, da er eben keine stichhaltigen Gründe zur Verfügung hat. Baß erstaunt mußte man über die verwunderliche Rolle sein, die bei dieser betrüblichen Angelegenheit Herr Carl Leonhardt spielte; denn man sollte meinen, daß der erste Kapellmeister des Deutschen Nationaltheaters als ein Mann von Fach eine dunkle Ahnung vom Wesen der Musikkritik haben müsse. Weit gefehlt. Er traut dem Kritiker nicht so viel Urteilskraft zu, daß er eine halböffentliche Probe von einer öffentlichen Aufführung unterscheiden kann, und meint, daß die Hauptprobe gut genug für das übrige Publikum, an erster Stelle für die Musikschule, die doch die begabteste und in ihrer Jugendlichkeit in gewissem Sinne urteilsstrengste Zuhörerschaft darstellt, zu schlecht aber für den Kritiker sei. Dieser armselige Standpunkt eines Fachmusikers verdient niedriger gehängt zu werden. Anstatt sich darüber zu freuen, daß ein ernster Kritiker durch zweimaliges Anhören einem Werke gerechter zu werden versucht, und ihn mit offenen Armen aufzunehmen, fürchtet man Schlimmes für das liebe Ich; der Kritiker könnte ja in der Hauptprobe ungünstige Eindrücke über die Aufführung mitnehmen und diese dann der Besprechung der Aufführung zugrunde legen (wofür man in diesem Fall nicht die Spur eines Beweises bringen kann), wie man in Weimar gegen jede, auch die gerechteste und mildeste Kritik überempfindlich ist. Daß man dem Kritiker damit die Gelegenheit nimmt, das Kunstwerk gründlicher kennen zu lernen, auf solche Kleinigkeiten kommt's nicht an.

Diese autokratische Maßnahme, die der Leitung einer von ihr auf den stolzen Namen „Deutsches Nationaltheater" getauften Bühne kaum zur Ehre gereicht, kommt zu einer Zeit, wo dieselbe Theaterleitung sich eifrig bemüht, eine Vorzugsstellung unter den Theatern Thüringens zu erlangen, wo sie also allen Anlaß hätte, auch der Kritik gegenüber vorbildlich und nicht kleinlich und abschreckend zu wirken.

Dieser Bannstrahl trifft gerade jene, die er zu allerletzt treffen sollte. Bühne und Kritik sollten Hand in Hand gehen zum Segen unserer lieben deutschen Kunst.

Dr. O. Reuter

Breslau. Schließung der Oper. Der Breslauer Ortsverband der Bühnengenossenschaft teilt mit, daß der Magistrat die Einstellung des städtischen Opernbetriebes beschlossen und alle Verträge gekündigt hat.

Nordhausen. Presse und Theaterdirektion. Obwohl der Vertrag zwischen Theaterdirektor und Stadt der Presse die überall üblichen zwei Plätze zusichert, teilte Direktor Fisch vor Beginn der Spielzeit den Zeitungen mit, daß er „der großen Kosten wegen" den zweiten Platz gar nicht mehr, und einen Platz nur zu den Erstaufführungen zur Verfügung stellen könne. (Was ihn aber nicht hinderte, zu einer Toska-Aufführung Hunderte von Freikarten verteilen zu lassen, um sein Theater zu füllen.) Eine einheitliche Erwiderung der Presse war in Nordhausen nicht möglich, weil der Theaterdirektor mit dem Besitzer einer der drei Zeitungen verwandt ist. Der Magistrat weiß seit Wochen um die Vertragsverletzung des Theaterdirektors, aber bisher ist nichts zur Abänderung dieses eigenartigen Zustands geschehen.

Der Handel gebrauchter Klaviere nach dem Ausland. Daß sich heutzutage der auf solider Grundlage stehende Bürger und Musikliebhaber ein neues Klavier noch anschaffen kann, dürfte in den meisten Fällen ausgeschlossen sein. Die wirklichen Musikfreunde sind auf den Kauf alter Klaviere angewiesen, die von Privaten zum Teil zu allerdings wucherischen Preisen „abgegeben" werden. Woher kommt diese Preissteigerung von alten, oft geradezu lächerlich minderwertigen Instrumenten? Wie in allen Gebieten, schädigt auch hier dasselbe Geschöpf, diese ekelerregende Kriegs- und Revolutionsgeburt, der vaterlandslose „Schieber", eine ganze Bevölkerungsklasse. Diese alten, oft minderwertigen Kasten, im wahrsten Sinne „Drahtkommoden", werden dem Besitzer mit Lockpreisen abgenommen, um sofort mit wahnsinnigem Gewinn nach dem Ausland verschoben zu werden.

Das ist die Tatsache! Wer wird aber von diesem abscheulichen Treiben betroffen? Vor allen Dingen der Musiklehrer, die Komponisten, der reelle Klavierhandel, die Musikalienhändler, Verleger und am meisten die Hausmusik. Das sind die Geschädigten.

Wer hat Vorteile? Einige gewissenlose Händler, die dem deutschen Volke schon lange genug das Blut aus den Adern saugen.

Der Klavierhandel im allgemeinen aber sollte nicht vergessen, durch wen er groß geworden ist. Die Musikliebe des deutschen Volkes hat das Klavier fast zu einem Hausinventarstück gemacht. Der Musiklehrer hat das Notwendige getan, um die Klaviermusik in gute Bahnen zu lenken. Schon aus diesem Grunde darf der Klavierhandel nicht an Händler liefern, von denen er

genau weiß, daß sie die alten Klaviere nach dem Ausland verschieben. Die Musiklehrer sind einfach nicht mehr gewillt, mit solchen Fabriken und Händlern zusammenzuarbeiten, die ihnen durch die Verschiebung der alten Instrumente die Existenzmöglichkeit nehmen. Wo keine Klaviere mehr sind — kein Unterricht; kein Unterricht — keine Musikalien — keine Verlagstätigkeit; keine Verlagstätigkeit — kein Brot für Komponisten; Folge: noch größere Not der geistigen Arbeiter. Der Klavierhandel darf nicht vergessen, daß die Vereinigung aller musikpädagogischen Verbände heute eine Macht darstellt, mit der er zu rechnen haben wird.

Wer kann diesem Übel abhelfen? — Nur die Regierung. Es geht dem Lande eine Unsumme von festliegenden Werten verloren, das deutsche Volk wird noch mehr ausgesaugt, als es schon der Fall ist. Der Staat kann nicht einen Stand zugrunde richten lassen, der kulturbringend ist, während ein anderer frohlockt, der gewissenlos und verbrecherisch mit den höchsten Gütern des Volkes spielt.

Es ist eine Eingabe an die Regierung unterwegs, die ein „Ausfuhrverbot" für alte Klaviere fordert. Wir hoffen, daß die betreffende Stelle die Notwendigkeit dieses Verbotes einsieht. Ebenso dringend notwendig ist es aber auch, daß alle Musiklehrenden, alle Künstler und ernsthaft musikalischen Laien in ihren Reihen aufklärend wirken, um diejenigen, die sich durch den fadenscheinigen Glanz einiger Papierlappen verführen lassen, aufzuklären. Die privaten Verkäufer müssen sich der Niederträchtigkeit ihres Handelns bewußt sein und solchen gewissenlosen Händlern mit ernsten und gutgezielten Worten die Türe weisen — dann wird auch bald die Zeit kommen, die uns von diesem profitgierigen Gesindel befreit.

Willy Rott, geschäftsführender Vorsitzender der Organisation Deutscher Musiklehrkräfte

Symphonie oder Sinfonie?

Das Wort ist bekanntlich ein griechisches, sein zweiter Buchstabe ein y, gleich unserem ü (nicht i), sein dritter ein m (nicht n), sein vierter ein ph (nicht f). Die italienische Sprache hat im Gegensatz zu der französischen und englischen, die mit größerer sprachlicher Gewissenhaftigkeit als jene verfährt — überall das y in i, das ph in f verwandelt. Das letztere mag noch hingehen, da es, so beleidigend für das Auge eines Sprachgebildeten ein „Fotograf" und ähnliche Erscheinungen wirken, für den Sprecher und Hörer gleichgültig ist, während der Unterschied zwischen ü und i beide angeht. Fremdsprachliche Ausdrücke, für die wir in unserer Sprache keinen treffenden Ersatz finden, auszumerzen, halte ich, obwohl eifriges Mitglied des Deutschen Sprachvereins, für verfehlt; wir würden durch die Verringerung unseres Sprachschatzes, zu dem doch auch die fremden Einlagen gehören, uns selber nur schädigen; und so meine ich: man lasse auch allen aus fremdem, feindlichem und nichtfeindlichem, Lande stammenden ihm eigentümlichen Erzeugnissen jeder Art, wie bisher so auch ferner, ihren fremdländischen Namen. Bei dem Worte „Symphonie" liegt die Sache aber ganz anders. Symphonie ist kein italienisches Wort, die Kunstform der Symphonie ist in Deutschland zu ihrer Größe gewachsen, und ich kenne keinen gleichwie gearteten Grund, sich zu ihrer Benennung der den sprachlichen Sinn ausschaltenden italienischen Schreibung zu bedienen, die um so auffälliger erscheinen muß, weil einmal kein Mensch Sinfonie, sondern jeder, wenn auch nicht „Süm-", so doch wenigstens Simphonie, also mit m, spricht — und dann, weil wir in allen anderen Zusammenstellungen (wie Symbol, Symmetrie, Synode) in dem Unterscheiden von y und i in der Aussprache und Schreibung (Polytechnikum, Poliklinik) sowie in der jedem Gebildeten natürlichen Schreibweise ph für den griechischen f-Laut der klassischen Erziehung folgen. Unsere großen Meister, von den alten angefangen, sie haben alle: Symphonien geschrieben. Und nun den Wirrwarr, daß man in ein und derselben Zeitungsnummer, sowohl im Text (z. B. bei Konzertbesprechungen) wie im Anzeigenteil, hier der würdig bedachten Symphonie, dort der windigen, koketten Sinfonie begegnet. Ich frage und werde für eine mich belehrende Antwort dankbar sein: Was für einen Grund gibt es für die jetzt so beliebte Sinfonie? Die Musikzeitungen, die darin leider keine Ausnahme machen, sollten, als recht eigentlich dazu berufen, dem immer mehr um sich greifenden Unfug (anders kann ich es nicht nennen, trotzdem auch namhafte, ja berühmte Musiker ihn mitmachen) zu steuern, mit gutem Beispiel vorangehen und die Sinfonie nicht über ihre Schwelle lassen!

Alexis Hollaender

Anmerkung der Schriftleitung: Es ist ganz gut, daß unser Mitarbeiter, der greise Prof. Alexis Hollaender, diese Frage wieder einmal angeschnitten hat, obwohl wir sie verschieden beantworten und in der Zeitschrift, soweit es sich nicht um ausdrückliche Bezeichnungen (z. B. Symphonie-Gesellschaft usw.) handelt, die Schreibart Sinfonie durchgeführt haben. Aus folgenden Gründen: Mit der griechischen Bedeutung des Wortes als Zusammenklang läßt sich nicht viel anfangen. Das Verdienst, das Wort in die Tonkunst eingeführt, mit ihm etwas Bestimmtes verbunden sowie die Entwicklung der sinfonischen Form angeregt und bis zu einem gewissen Grad durchgeführt zu haben, ist das Verdienst der Italiener. Die deutschen Musiker des 17. und vor allem 18. Jahrhunderts wählen fast ausschließlich die italienische Schreibart, auch Händel und Bach, Haydn und Mozart. Nicht selten trifft man im 18. Jahrhundert Simfonie, wie man ja überhaupt früher auf diesem Gebiet ziemlich sorglos umging. Eine Schwenkung zur Schreibart Symphonie zeigt der Anfang des 19. Jahrhunderts, vor allem Beethoven tritt für diese Schreibart ein, doch läßt er in italienischen Überschriften (Sinfonica eroica, S. pastorale) der früheren Schreibart natürlich ihr volles Recht, wodurch nicht zum wenigsten ein erneuter Zwiespalt in die Schreibung des Wortes kam. Immerhin läßt sich sagen, daß die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts der griechischen Lesart bei weitem den Vorzug gibt, was nicht zum wenigsten damit zusammenhängen dürfte, daß man sich des italienischen Ursprungs dieser Musikgattung nicht mehr klar bewußt war. So war es auch die Musikwissenschaft, die die italienische Schreibweise wieder zu Ehren brachte, und man wird im ganzen wohl beobachten können, daß diese im Vorrücken begriffen ist, wenn es auch schwerlich gelingen dürfte, die andere vollständig zurückzudrängen, da sie ihre unverkennbaren Vorzüge hat. Das Wort Symphonie, wirklich als solches ausgesprochen — man hört aber meist Simpfonie bzw. Simfonie —, klingt viel voller, „symphonischer", aber man hört es selten in dieser Art ausgesprochen, und die italienische Schreibweise hat, abgesehen von ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung, andere Vorzüge. Dennoch mögen sich unsre Leser ruhig zu der Frage äußern, zwei Ansichten haben sie nun bereits vernommen, und eventuell können wir einmal zu einer Abstimmung schreiten.

München. Der Wunderhorn-Verlag, vor etwa zehn Jahren von dem im Weltkrieg gefallenen Ludw. Schittler gegründet, ist in den Besitz von Dr. Gerhard Tischer in Köln übergegangen, den Besitzer der Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung und des Verlags Tischer & Jagenberg. Die Zentrale der vereinigten Verlags-Gesellschaften bleibt in Köln, doch erhalten München und Leipzig Filialen.

Berlin. Karl Ernst Henrici versendet seinen Auktionskatalog LXXIV. Besonders interessant sind für Fachleute die Biographien und Briefe berühmter Musiker und Komponisten von Abt bis Zingarelli.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Das Bild der Favoritin" von Josef Snaga, Spieloper in 3 Akten (Altenburg, Landestheater).

„Nobiah", Pantomime in zwei Bildern von Fr. Fleck (Köln, Opernhaus).

„Die Winzer", Oper von Fr. Ledwinka (Nürnberg, Stadttheater).

KONZERTWERKE

„Sinfonische Fantasie für Klavier, Streichorchester, Hörner und Pauken" von Fritz von Bose (Leipzig, 8. Gewandhauskonzert).

R. Dost: „Trio für Violine, Viola und Violoncello", op. 39 (Dresden, Reiner-Quartett) und „Kammersinfonietta für 9 Blasinstrumente", op. 40 (Dresden, Tonkünstlerverein).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Esther", Musikdrama von Albert Mattausch (Text von Bethge) (Kiel, Stadttheater).

„Katja Kabanowa", Oper von L. Janacek (Brünn, Stadttheater).

„Das Märchen vom Hänschen, das seinen Groschen verlor", Musik von Fritz Gabsch (Kiel, Stadttheater).

„Judith", Oper von Max Ettinger (Nürnberg, Stadttheater).

Brünn. L. Janáček, den man ohne Übertreibung als einen der originellsten Köpfe unter den gleichzeitigen Komponisten bezeichnen kann und dessen Jenufa (Ihre Ziehtochter) vor drei Jahren von der Wiener Staatsoper mit durchschlagendem Erfolge aufgeführt wurde, hat eine neue Oper, Katja Kabanowa, komponiert. Das Textbuch, eine von dem Komponisten vorgenommene Kürzung des bekannten Theaterstückes O. A. Ostrowskis (Der Sturm), ist zwar künstlerisch nicht ganz einwandfrei geraten, zeichnet sich aber durch starke szenische Wirksamket aus und entspricht der künstlerischen Eigenart des Komponisten ausgezeichnet. Janáčeks heißes, auf starke Gegensätze eingestelltes Gefühl, seine manchmal etwas harte holperige, nicht ganz kunstgemäße, aber immer höchst selbständige und durch ihre innere Wahrheit und außere Ausdruckskraft überzeugende Kompositionsart haben bei der Uraufführung des Werkes, welche am 24. November im Brünner Tschechischen Nationaltheater unter der vorzüglichen Leitung Fr. Neumanns stattfand, bei dem Publikum die stärksten Wirkungen und das höchste Interesse der Fachleute ausgelöst. Katja Kabanowa wurde von der Universal-Ed. übernommen, die Übersetzung ins Deutsche wird Max Brod, der für Janáčeks Kunst wiederholt eingetreten ist, besorgen. —k

KONZERTWERKE

„Der Berg des heiligen Feuers", Chorwerk mit Solis und Orchester von R. Bergh (Osnabrück).

„Sinfonie de la Passion" von Paul de Maleingrou (London).

Adagio für Englischhorn, 2 Violinen und Cello von W. A. Mozart, ergänzt von Dr. Baumgartner (Salzburg, Fitzner-Quartett).

„Klänge des Schweigens und des Todes", Sinfonie von Francesco Malipiero (deutsche Uraufführung) (Bochum, Städtisches Orchester).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

Meister Guido", Komische Oper von H. Noetzel (Hannover, Städtisches Theater). Nun hat auch hier Noetzels reizendes Werk am städtischen Opernhause seine Feuerprobe bestanden, und zwar mit glänzendem Erfolge. Die frische, lebendige Handlung behandelt, mit einigen komisch-heiteren Episoden geschmückt, den Einfall eines Malers, der sich als reichen Meister verkleidet, um die reiche und stolze Griseldis zu heiraten, dazwischen aber die Komtessa Amata kennen und lieben lernt, die er dann auch gewinnt. Noetzels Musik wandelt modern-polyphone Bahnen, ohne jedoch in die Auswüchse des Ultramodernismus zu verfallen, ist ungemein melodiös, stimmungsvoll und von der ersten zur letzten Note anregend. Dabei ist die Instrumentation geistvoll und durchsichtig, mit wundervollen Klangwirkungen ausgestattet. Die Nachtszene im zweiten Aufzuge, die Zwischenaktsmusik im dritten und die Liebesszene im zweiten Aufzuge sind wahre Perlen tiefempfundener Musik, der erste Aufzug, die Exposition der folgenden Handlung darstellend, wirkt durch die frische Natürlichkeit des Lokaltones. Die hiesige Aufführung, an derem Schluß der anwesende Komponist neben Kapellmeister Grau und Regisseur Hofmüller lebhaft gerufen wurden, verlief szenisch und musikalisch glänzend. Fritz Blankenhorn als Meister Guido, Luise Schmidt als Komtessa Amata, Wissiak als Graf, Marie Schulz-Dornburg als verliebte alte Jungfer und Mathilde Schuh als Fiametta in den Hauptrollen waren vollendete Vertreter derselben. Die Bühnenbilder sowie die ganze Ausstattung bestachen durch Vornehmheit und Stilechtheit. — Kapellmeister Lert ist plötzlich aus dem Verbande unserer Oper entlassen.

L. Wuthmann

„Die Vögel" von W. Braunfels (Berlin, Staatsoper).

„Schelomo" (Salomon) von E. Bloch (Paris, Concerts Colonne).

„Die letzte Maske", Mimodrama von W. Mauke (Rostock, Stadttheater).

„Offenbarung Johannis" von Walter Braunfels (Krefeld, Konzertgesellschaft).

„Sinfonische Fantasie" von J. F. Heß (Baden-Baden).

„Sinfonie Nr. 1" von Eduard Erdmann (Leipzig, Grotrian Steinweg-Orchester).

„Klavierquintett in Es-Dur", op. 51, von R. Dost (Dresden, Striegler-Quartett).

Musik im Auslande

Barcelona. Unter der Leitung seines Dirigenten Lamotte de Grignon veranstaltet das Sinfonieorchester zum ersten Male eine Serie von Konzerten, die ausschließlich Werken spanischer Komponisten gewidmet sind. Folgende Werke sind vorgesehen: Vorspiel zur Oper „Gari" von T. Breton, Trois Danses Fantastiques von Turina*, „Une aventure de Don Quichotte" von J. Guridi*, ein Cellokonzert von M. M. Cassado, „Nit de somnis" von J. Pahissa*, Gesänge mit Orchester von L. de Grignon, „Lo Monjo Negre" von J. Cassado, Trois gloses de chansons populaires von Sancho Marraco*, Gnomentänze von E. Morera, Zweite Sinfonie von And. Isasi, Zwei spanische Tänze von Granados, instrumentiert von L. de Grignon, Gesänge mit Orchester von Alio, Lambert, Zamacoïs, Granados, „Salamanca" von T. Breton, Suite von J. Garreta, Cellokonzert von E. Morera, Rêverie für Cello und Orchester von L. de Grignon, „Airiños" für Chor und Orchester von C. del Campo*, „Le Testament" von Amélia, „Andalusia" von L. de Grignon. Die mit * bezeichneten Werke werden zum erstenmal aufgeführt. Man sieht, in Spanien regen sich neue musikalische Kräfte.

Bologna. Am 7. Dezember fand die Uraufführung der dreiaktigen Oper „Sakuntala" von Frank Alfano statt. Alfano, der lange in Berlin gelebt und seine Studien in Deutschland gemacht hat, ist jetzt Direktor des Konservatoriums in Bologna.

Holland. Die Nationaloper brachte Rich. Wagners „Meistersinger" in holländischer Sprache unter Albert van Raaltes musikalischer Leitung zur Aufführung. Für die Inszenierung und Spielleitung war Oberregisseur Eugen Mehler vom Deutschen Nationaltheater in Weimar berufen worden.

Amsterdam. Im Concertgebouw fand die erfolgreiche Uraufführung der 3. Sinfonie von E. Straeßer unter Leitung des Komponisten statt, wie im gleichen Konzert H. Wetzlers Ouvertüre zu „Wie es euch gefällt“ unter W. Mengelbergs Leitung zur Erstaufführung kam.

London. In Queens Hall dirigierte Sibelius außer seiner 5. Sinfonie in Es-Dur sein neues sinfonisches Gedicht „Les Océanides“.

Rom. Im Januar 1922 gelangt die Oper „Romeo und Julia“ von Riccardo Zandonai im Teatro Costanzi zur Uraufführung.

Kopenhagen. Das Defizit des Königl. Theaters beträgt $1^3/_4$ Millionen dänische Kronen.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Berlin. In der diesjährigen Hauptversammlung der „Organisation Deutscher Musiklehrkräfte“ sprach Musikdirektor W. Rott über die bisherigen Erfolge der Zusammenarbeit der Institutsleiter und Privatmusiklehrkräfte. Ausmerzung der unlauteren Elemente, Ferienbezahlung, bessere Honorare, Wohlfahrtseinrichtungen, Gründung einer Sterbekasse und eines Alters- und Ferienheims wären die rein wirtschaftlichen Erfolge. Erreichte Ziele ideeller Art sind die Errichtung eines Seminars, Bildung von Ortsgruppen im Reiche und Zusammenschluß aller bedeutenden Organisationen. Ludwig (Breslau), Vorsitzender des Provinzialverbandes Schlesien, berichtete über die Erfolge in der Provinz und dankte dem Vorstand für seine rastlose Tätigkeit. Vor der Neuwahl bat W. Rott, ihn vom Posten des 1. Vorsitzenden zu entheben. Trotz dringender Bitte aus den Reihen der Mitglieder dankte Rott für das geschenkte Vertrauen und schlug als 1. Vorsitzenden den Komponisten und geschätzten Pädagogen Hugo Kaun vor. Letzterer wurde sodann einstimmig zum 1. Vorsitzenden der O. D. M. gewählt, W. Rott zum 2. oder geschäftsführenden Vorsitzenden.

Bern. 1922 soll hier ein internationaler musikpädagogischer Kongreß stattfinden.

Prag. Die am 1. September 1920 eröffnete „Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst“ versendet ihren zweiten Jahresbericht. Besucht wurde die Akademie von 192 Schülern. Das Absolutorium erhielten 4 Schüler. Der Begründer und erste Präsident Procházka mußte aus Gesundheitsrücksichten sein Amt niederlegen und wurde zum Ehrenmitglied ernannt. Durch Neuwahl ging Dr. Reinh. Boos-Waldeck als Präsident hervor. Der Schülerstand zu Beginn des neuen Studienjahres 1921/22 betrug 208.

Neiße. In den Kammermusikveranstaltungen der Volkshochschule zur Einführung in die moderne Musik brachte Gerh. Strecke u. a. Brahms, Reger, Hindemith, Marx, Wolf, Strauß, Hausegger, Schreker, Pfitzner, Busoni usw. zur Aufführung. Man sieht, daß auch in dem kleinen Neiße die moderne Musik zu ihrem vollen Recht gelangt, wenn wir es auch für ein Unding halten, daß derartige Städte mit Extremisten wie Hindemith bekannt gemacht werden.

Augsburg. Zum Direktor der Musikschule wurde der in München lebende Kapellmeister Hans Schilling-Ziemßen gewählt. Gleichzeitig wurde er auch Leiter des lange verwaisten, einst unter W. Weber stehenden Oratorienvereins.

Streik der Lehrkräfte des Salzburger Mozarteums. Die Lehrkräfte des Salzburger Mozarteums, das als Kunstinstitut internationalen Ruf genießt, sind in einen eintägigen Demonstrationsstreik getreten. Grund zu diesem Schritt ist die finanzielle Notlage des Instituts, derzufolge die Lehrkräfte, alle Künstler von Rang und Namen, Gehälter von höchstens 12000 bis 16000 Kr. beziehen. Am heutigen Gehaltstag konnten nur zwei Drittel dieser bescheidenen Gehälter ausbezahlt werden. Der Demonstrationsstreik soll die Öffentlichkeit auf das Elend der Lehrer und die Krise des Instituts aufmerksam machen.

Ilmenau. Am 4. November veranstaltete die hiesige Volkshochschule vor ausverkauftem Hause eine Dante-Feier. Prof. Hinze-Reinhold (Weimar) trug neun Klavierwerke Liszts vor, die Beziehungen zu Italien haben. Karl Rehfuß, Bariton (Frankfurt a. M.), sang 3 Sonette aus der „Vita Nuova“ Dantes von Wolf-Ferrari — wovon besonders das dritte tief packte —, ferner 3 Sonette von Michelangelo von Hugo Wolf. Unvergleichlich schön und ideal wirkte das Sonett: „Fühlt meine Seele das ersehnte Licht“ usw. — Ernst Ludwig Schellenberg (Elgersburg) sprach über die historische Bedeutung Dantes. — „Ist es der Strahl von andrer Schönheit aus dem Jammertal, der in mein Herz, Erinn'rung weckend, bricht?“ Fr. L. Schmuck

Teplitz-Schönau. In der Zeit vom 27. bis 29. August fand hier der „1. Deutsche Kongreß des musikpädagogischen Verbandes in der Tschechoslowakei“ (Sitz Prag) statt; zu demselben hatten sich ungefähr 40 Delegierte aus allen größeren Städten eingefunden. Der Verband erstrebt eine geschlossene Vereinigung der deutschen Musikpädagogen zur Wahrung und Förderung der künstlerischen, materiellen und gesellschaftlichen Interessen der Musiklehrenden. Mittel zur Erreichung dieser Zwecke sind: Schaffung eines gründlich gebildeten Nachwuchses, Fortbildungs- und Ferienkurse, Reformen auf dem Gebiete der Gesetzgebung, betreffend das Musikunterrichtswesen und Schutz gegen Unberufene, Herausgabe eines Organs und Flugblätter zur Aufklärung des Publikums in pädagogischer und wirtschaftlicher Hinsicht. An der Spitze desselben steht Prof. Hugo Wolf von der Deutschen Akademie der Tonkunst in Prag, der mit großer Energie und Sachkenntnis diese idealen Ziele zu verwirklichen trachtet. Die Tagung brachte Referate über „Musikerziehung, Staatsprüfung und Musikerkammern“ (Prof. H. Wolf), über die „Heranbildung von Orchestermusikern“ (Musikdirektor Reichert, Teplitz), über „Die Not der deutschen Musikschulen“ (Prof. Gattermann, Leitmeritz), über „Kunstwert und Autokritik“ (Prof. Wallerstein, Prag) und den Bericht des staatlichen Musikinspektors Fidelio Finke. An diese Referate knüpfte sich eine lebhafte Erörterung über die für die Musiklehrerschaft zu fordernden allgemeinen und fachlichen Bildungsgrundlagen sowie die etwaige Umgestaltung der Musik-Staatsprüfung. Der Kongreß sprach sich einhellig dahin aus, daß die vorliegende bezügliche Anfrage des Ministeriums für Schulwesen im Sinne der Beibehaltung der einheitlichen Lehrbefähigungsprüfung im Musikfach zu beantworten sei. Ferner wurde die Schaffung einer Hauptstelle aller Kategorien der Musiker zum Zweck der Erstrebung beschleunigter Errichtung von Musikerkammern beschlossen.

Von Gesellschaften und Vereinen

Neiße. Der Lehrergesangverein unter der Leitung von Gerhard Strecke brachte u. a. Werke von Wagner („Liebesmahl“), Schubert („Gesang der Geister über den Wassern“), Fried („Erntelied“), Strecke („Vaterländischer Spruch“) für Männerchor und großes Orchester zur Aufführung.

Heilbronn a. N. Der Württembergische Bachverein veranstaltete gemeinsam mit dem gemischten Chorverein „Singkranz“ am 5. und 6. November eine Bach-Feier unter der Leitung von August Richard. Am ersten Abend kamen ausschließlich weltliche Werke zu Gehör: die liebenswürdige, harmlos heitere Kaffeekantate eröffnete das Konzert, ihr schlossen sich die Suite C-Dur für Orchester und das Doppelkonzert für 2 Violinen, von Wendling und Michaelis meisterhaft gespielt, an. Den Abschluß bildete die Kantate

„Schleicht, spielende Wellen“; ursprünglich als Huldigung für einen sächsisch-polnischen König bestimmt, war dieses musikalisch überaus reizvolle Werk seither fast unbekannt geblieben, weil sein schwülstig unnatürlicher Text unserem heutigen Geschmack gänzlich unerträglich schien. Eine poetische Neubearbeitung des um die Bach-Pflege hochverdienten Prof. W. Voigt in Göttingen wandelte das Werk in eine Huldigung an den Frühling um, und in dieser Fassung wird diese Kantate mit ihren festlich frohen Klängen wohl bald bekannt und beliebt werden. In dem geistlichen Konzert wurde an erster Stelle die wenig verbreitete Kantate „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“ zur Aufführung gebracht, dann die berühmte Kreuzstabkantate, während die Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ den erhebenden Ausklang bildete. Dazwischen aber stand die Uraufführung eines Bachschen „Sanctus“ für gemischten Chor, Orchester und Orgel, das eben erst in der Bearbeitung von Musikdirektor M. Mezger, dem Vorstand des Württembergischen Bachvereins, zum Konzertvortrag eingerichtet, herausgegeben wurde, ein kurzes, aber wirkungskräftiges, lebensvolles Werk. Wiederholung der Kantate „Wachet auf, ruft die Stimme“ war in dem sonntäglichen Gottesdienst in der Kilianskirche eingelegt worden und gelangte an dieser Stelle zu besonders eindringlicher Wirkung. Dem künstlerischen Leiter der Feier, Herrn August Richard, gebührt voller Dank für die auf seine Anregung zurückgehende treffliche Wahl der Stücke, für seine hingebende Arbeit in der Einübung der Chöre und für das sichere, kraftvolle und plastische Herausarbeiten jedes einzelnen Werkes.

Persönliches

Franz Abbaß verstarb am 2. Dezember in Weimar infolge einer Lungenentzündung im Alter von 71 Jahren. Der Verstorbene, ein geborener Weimaraner, trat nach seinen Musikerwanderjahren 1877 als erster Oboer in die damalige Hofkapelle ein. Er war einer der besten Vertreter seines Instrumentes. Viele Jahre ist er als erster Stimmvertreter in den Bayreuther Bühnenfestspielen tätig gewesen. 1907 folgte er einer Einladung zur Mitwirkung bei den Wagnerfestspielen in Barcelona. Seine Kunst ging ihm über alles. So verrichtete er bis kurz vor seiner Erkrankung gewissenhaft seinen Dienst.

Prof. Dr. Fritz Volbach ist anläßlich seines 60jährigen Geburtstages vom Magistrat der Stadt Münster, wo er als städtischer Musikdirektor wirkt, zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

Kopenhagen. Der Sohn Niels Gades, Axel Gade, ein vorzüglicher Geiger, Konzertmeister der Königlichen Kapelle und Direktor im Konservatorium, ist unerwartet gestorben.

Wilhelm Furtwängler ist die Nachfolgerschaft von Keußler in Hamburg und zwar unter Zubilligung weitgehender Vollmachten angeboten worden.

Otto Uhlmann, bisher Direktor der Züricher Musikakademie, wurde zum Direktor an die Musikschule in Winterthur berufen.

Felix von Weingartner, der seit einigen Tagen in Berlin weilt, hat sich hier mit Fräulein Kalisch, die zuletzt als Sängerin in Amerika wirkte, verlobt.

Henri Marteau wird zufolge einer Aufforderung durch die Deutsche Akademie der Musik in Prag dort im Aprill und Mai 1922 einen Meisterkursus für Violinspiel leiten.

Breslau. Der Cembalist Max Drischner gab letzthin unter Mitwirkung des Lautenschlägers Fr. Wirth seinen zweiten diesjährigen Cembaloabend, der lediglich Werken von J. J. Froberger (ca. 1600 bis 1667) gewidmet war.

Konzertnachrichten

Essen. Soviel uns bekannt, ist Essen die einzige Stadt, die den 100. Geburtstag K. F. Kiels durch Aufführung seines Hauptwerkes begangen hat. Wir bringen deshalb nachstehenden kurzen Bericht an dieser Stelle zur Veröffentlichung. D. Schriftltg.

Der Essener Bachverein beging am Buß- und Bettag (16. November) den 100. Geburtstag Friedrich Kiels durch Aufführung seines berühmten Oratoriums „Christus“. Dem Dirigenten Musikdirektor Gustav Beckmann, gebührt das Verdienst, das fast in Vergessenheit geratene Tonstück zu neuem Leben erweckt zu haben. Die Passionsgeschichte (vom Einzug Christi in Jerusalem ab) bildet den Mittelpunkt des in allen Teilen ungemein fesselnden Werkes, dessen dramatische Fassung die Personen handelnd einführt. Dem Chor fällt eine doppelte Rolle zu: teils greift er, als die Stimme des mitwirkenden Volkes gedacht, in die Handlung ein, teils bildet er den reflektierenden Hintergrund. Das Oratorium ist reich an tiefergreifenden Momenten. Sehr imposant ist die Gerichtsszene vor Pilatus aufgebaut; sie bildet den Höhepunkt des Ganzen. Der Chorsatz hat einen überraschend schönen Klang, und die Instrumente sind meisterlich behandelt. Unter der sicheren Leitung Beckmanns gelangen die meist fünf- und mehrstimmigen, fleißig einstudierten Chöre vortrefflich. Unter den Solisten ragte besonders der Opernsänger Karl Eggert aus Kiel hervor; er bot eine herrliche gesangliche Leistung. Der Gesamteindruck der Aufführung war ein tiefgehender. Das zahlreich erschienene Publikum nahm unvergeßliche Eindrücke in sich auf.

E. Wolf-Ferraris Chorwerk „Das neue Leben“ (La vita nuova) wird in diesem Winter zum ersten Male in Buenos Aires aufgeführt. Auch in den Vereinigten Staaten wird das Werk in drei Städten zur Aufführung gebracht.

Leipzig. Der Tonkünstlerverein veranstaltete am 14. Dezember im Saale der Loge Minerva sein zweites Konzert. Es wurden nur Werke Schweizer Tonsetzer aufgeführt. Das Programm lautete: Sonate E-Dur op. 7 für Violine und Klavier von Fr. Niggli, Suite im alten Stile für zwei Klaviere von J. Schlageter. Drei Lieder von A. V. Heuß. Drei Lieder von O. Schreck, Sonate B-Dur op. 130 für Violoncello und Klavier von H. Huber.

Mannheim. Unter Leitung von Bruno Stürmer (Heidelberg) finden im Kunsthaus sechs Vormittagskonzerte für Freunde zeitgenössischer Musik statt.

Schriftleitungsvermerk

Diese Nummer führt als Beilage die „Musikalische Rundschau“ (Musikberichte aus deutschen Städten), diekünftig in zwangloser Folge der Z. f. M. beigegeben wird.

Zu unserem musikalischen Preisrätsel

Das originelle musikalische Preisrätsel hat unseren Lesern eine außerordentliche Freude gemacht, und wir bedauern einzig, daß sein Verfasser, der Komponist O. Meyer, diese nicht mehr erleben durfte; er ist vor einigen Monaten verstorben. Wir glauben aber auch im Sinne der Rätsellöser zu handeln, wenn wir einen schönen Kranz auf des Verstorbenen Grab niederlegen lassen.

Fast alle haben das Rätsel richtig gelöst, das zunächst wohl jedem als eine Sphinx, d. h. als ein

ICH WEISS NICHT, WAS SOLL ES BEDEUTEN

erschien. Nicht weniger als 275 Lösungen sind eingegangen*), und wir freuten uns, mit einem dem launigen Rätsel entsprechenden Geschenk, der Zusendung von

PROFESSOR KALAUERS MUSIKLEXIKON

danken zu können. Sehr zahlreich waren auch die humoristischen Lösungen in Reimen, und gerne brächten wir alle zum Abdruck, wenn dadurch nicht zuviel Raum in Anspruch genommen würde.

Die eine und andere dieser Reim-Lösungen möchten wir aber doch unseren Lesern nicht vorenthalten. So schreiben:

Frl. Agnes Müller, Gera:

„Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,"
daß ich so lustig bin?
Ich habe die Lösung gefunden,
sie kam mir gleich in den Sinn.
Als ich die Weise erkannte,
da habe ich froh gelacht,
doch daß man drauf Polka tanze,
das hätte ich nicht gedacht!

Frl. Ella Schulze, Delitzsch:

LORELEY

Sie hält sich versteckt,
daß nicht sie entdeckt
der Fremdling, der jetzt auf dem Rhein.
Das Tanzkleid fällt nieder,
wie einst thront sie wieder,
wird der Rhein frei und deutsch wieder sein!

Herr Paul Ackermann, Rostock:

Ich wußt' nicht, was sollt' es bedeuten,
Das Lied in der Polka versteckt,
Doch bald hört' ein Glöckchen ich läuten
Und hab' es mir ausgeheckt.
Beim Lesen der oberen Noten
Bald fügte sich Reih' an Reih'n,
Und langsam löst' sich der Knoten,
Ein einziges Lied nur kann's sein:

Das Lied aus uralten Zeiten,
Das die Jungfrau dort oben singt,
Das Lied, das seit Ewigkeiten
Aus deutschem Mund erklingt.
Nun schweigt die goldblonde Jungfrau,
Nicht sinken mehr Fischer und Kahn,
Und das hat mit seiner Polka
Herr Otto Meyer getan.

Doch 's wird ja so viel heut' verschoben:
Finanzkonferenzen und Mehl,
Und mancher verschiebt sein Vermögen,
Damit er's der Steuer verhehl'.
Verschoben werden Auktionen,
Gold, Zigaretten und Blei,
Selbst den Fürsten verschob man die Kronen,
Warum nicht die „Loreley"?

Und endlich noch drei weitere Gedichtchen, die die Verfasser in fröhliche, vernagelte und verzweifelte Stimmung gebracht haben:

Herr Wilh. Löhner, Lichtenstein:

Ich weiß, was es soll bedeuten,
darob ich so fröhlich bin;
denn ich hör trotz „verschobener" Zeilen
den urmelodischen Sinn.

Die Melodie ist nicht dunkel
und wenn auch das Ganze nicht echt,
so ist beim rhythmischen Gefunkel
die Polka gar nicht schlecht.

Man ahnt was vom deutschen Liede
und denkt sich: was da wohl sei?
Singt denn im besetzten Gebiete
jetzt „französisch" die Loreley?

Herr Prof. Dr. H. Simon, Grunewald:

Ich hör' wohl etwas läuten,
Doch find' ich nicht den Sinn,
Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so vernagelt bin.

Und kann ich's heraus nicht bringen,
Umnachtet mein Geist sich im Wahn;
Das hat dann mit ihrem Singen
Die Rätselpolka getan!

Herr Alfred Misset, Leipzig:

Sie, verehrter Redakteur, waren mir stets ein Lieber,
Weil Sie sich fest aufgelehnt gegen alle „Schieber".
Ich war wirklich hocherfreut, als ich konnte lesen,
daß Sie kräftig Front gemacht gegen's „Schieberwesen".

Heute sinkt mir fast der Mut. Was Moral verboten,
daß ein Lied verschoben wird, bieten Sie in Noten?
Sie gehören also auch zu den Schieberleuten – ?
Da steht der Verstand mir still, was soll das bedeuten?

Ich bin ganz verzweifelt drob, was ist mir geblieben? –
Jetzt nehm ich das Rätsel her und tu's auch verschieben!
Weil das Schieben heut modern, bleibe ich dabei,
Und schieb' aus der Polka schnell eine „Loreley"!

Nun erhebt sich aber eine Aufgabe! Den Anregungen zahlreicher Leser, recht bald wieder ein musikalisches Preisrätsel zu bringen, kämen wir gerne nach. Dazu gehören aber auch geeignete Rätsel. Aus dem Boden unserer Redaktionsräume lassen sich solche nicht ohne weiteres stampfen, und wir müssen uns deshalb direkt an unsere Leser wenden, indem wir ohne weiteres fragen: Wer vermag musikalische Rätsel, seien sie dieser oder jener Art, aufzugeben und uns zuzusenden? Natürlich muß das System, so es sich um eine Rätsel-Komposition handeln soll, anders beschaffen sein als in dem gelösten Rätsel; und in dieser Beziehung etwas Neues oder doch anderes ausfindig zu machen, gehört in einem solchen Fall zu den ersten Aufgaben. Wir wollen aber nicht daran zweifeln, daß dem oder jenem Leser etwas Hübsches und Originelles einfällt. In diesem Falle sei uns die Einsendung willkommen.

*) *Falsche Lösungen:* Da streiten sich die Leut herum / Aus der Jugendzeit / Weihnachtslied / Gesang der Meermädchen / Vetter Michel / Morgen kommt der Weihnachtsmann / Deutschland, Deutschland über alles / Mit dem Pfeil dem Bogen / Schubert: Lindenbaum Mendelssohn: Frühlingslied / Segne und behüte uns / Loewe: Das Erkennen / u. s. w.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Für die Schriftleitung Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Für die Werbung: Fritz Nagel, Leipzig-R.
Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 2, erscheint am Sonnabend, den 21. Januar 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 2 | *Leipzig, Sonnabend, den 21. Januar* | 2. Januarheft 1922

Musikalische Gedenktage

16. 1891 Léo Delibes † in Paris / **17.** 1857 Wilhelm Kienzl * in Waizenkirchen / **19.** 1833 Ferdinand Hérold † in Paris — 1848 Hermann Kretzschmar * in Olbernhau / **20.** 1890 Franz Lachner † in München / **21.** 1851 Albert Lortzing † in Berlin — 1859 Carl Scheidemantel * in Weimar / **22.** 1893 Vincenz Lachner † in Karlsruhe — 1908 August Wilhelmj † in London — 1756 Vincenzo Righini * in Bologna / **23.** 1879 Adolf Jensen † in Baden-Baden / **24.** 1883 Friedrich von Flotow † in Darmstadt / **26.** 1795 Joh. Christoph Friedrich Bach † in Bückeburg / **27.** 1756 Wolfgang Amadeus Mozart * in Salzburg — 1901 Giuseppe Verdi † in Mailand / **28.** 1791 Ferdinand Hérold * in Paris — 1832 Franz Wüllner * in Münster in Westfalen — 1841 Viktor Neßler * in Baldenheim im Elsaß / **29.** 1782 D. Fr. Esprit Auber * in Caen (Normandie) / **31.** 1797 Franz Schubert * in Lichtenthal bei Wien — 1798 K. Gottlieb Reißiger * in Belzig bei Wittenberg

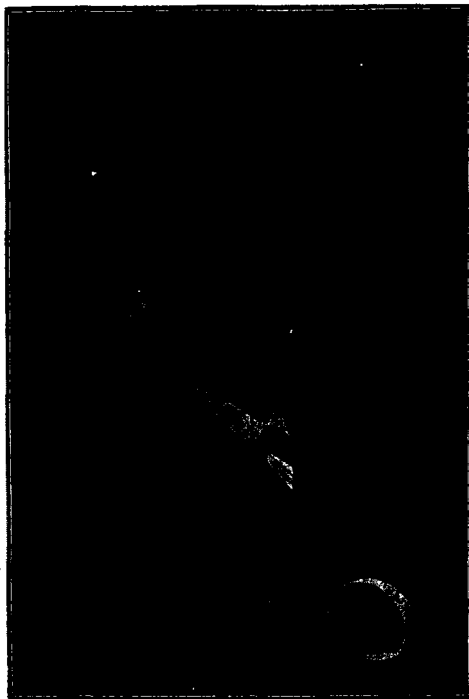
Hans Huber / 28. Juni 1852 – 25. Dezember 1921

Von Dr. E. Refardt / Basel

Als in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts Hans Hubers E-Moll-Sinfonie, die sogenannte Böcklin-Sinfonie, durch die deutschen Konzertsäle die Runde machte, da war ihr Schöpfer für viele ein völlig Unbekannter, und bei den Aufführungen der Heroischen Sinfonie während der Schweizerkonzerte des Jahres 1917 in Wien war es nicht anders. Warum wußten die deutschen Dirigenten so wenig von Hans Huber, warum kannten die Wiener nicht einmal seine Böcklin-Sinfonie? Jetzt ist es ja anders geworden, jetzt kennt man seine Orchesterwerke und führt sie auf, Steinbach, Strauß und Weingartner sind darin vorangegangen, und heute weiß jeder deutsche Konzertbesucher, daß es schweizerische Sinfoniker gibt, und die Namen Suter, Brun, Andreae sind ihm bekannt. Aber es hat lange gedauert, und gerade der von diesen Komponisten anerkannte Führer dieser schweizerischen Schule, Hans Huber, ist erst in seinen letzten Jahren einigermaßen gebührend bekannt geworden. Das ist mit einem Wort darauf zurückzuführen, daß er selbst Zeit seines Lebens wenig oder nichts für seine Werke getan hat. Er ließ sie für sich sprechen und ist denen, die sie nicht kennenlernen wollten, nicht nachgelaufen. Er war allem Reklamewesen, allem, was man mit dem schönen Worte Musikbetrieb bezeichnet, feind; er hat mit Recht gewußt, daß er warten konnte. — Nicht alle seine Werke haben sich so langsam ihren Platz erobert, wie die Sinfonien, seine Kammermusik fand schon frühe Anklang, und wer in früheren Jahrgängen deutscher Musikzeitschriften blättert, findet, daß auch die Kritik, nicht bloß die Spieler, seine Sonaten und Trios freudig begrüßten. Und es ist ja wohl auch nicht zu viel gesagt, wenn man diese Kompositionen zum Besten rechnet, was in den letzten zwanzig Jahren geschrieben worden ist. Wie viele Violinsonaten lassen sich denn Hubers Appassionata oder Graziosa an die Seite stellen? Wo sind die vielen Klavierquartette, die es mit seinen „Waldliedern" aufnehmen können, wer hat überhaupt vierhändige Klaviermusik komponiert, vor der Hubers zahlreiche Sachen irgendwie zurückstehen? Gerade über diese Klaviermusik hat Walter Niemann schon vor siebzehn Jahren treffliche Worte gesagt, und wer es lesen will, schlage nur im Jahrgang 1905 dieser Zeitschrift nach. Und die Freunde der Hausmusik haben es sich längst gemerkt, das beweisen die Neuaus-

gaben von Hubers älterer Kammermusik, das beweisen die vergriffenen Werke, wie die Peregrinalieder op. 32. Und die Pianisten bezeugen, daß seit Liszts und Brahms' Klavierkonzerten keine so dankbaren und zugleich gehaltvollen mehr aufgetaucht sind, als die Huberschen.

Aber, und hier kommt ein weiteres hinzu: was sich dem einzelnen erschließt, wechselnde Stimmungen und rasche Gedankenübergänge, denen man als einzelner gerne und behende folgt, das macht der Menge Schwierigkeit, der Menge der Hörer und namentlich auch der Menge der Spieler, dem Orchester. Wir in der Schweiz haben, wie Prof. Dr. Karl Nef in seiner Gedenkrede anläßlich einer großen Trauerfeier für Hans Huber ausgeführt hat, wir haben den persönlichen Kontakt mit dem Komponisten gehabt und deswegen seine Musik rascher und besser verstanden als das Ausland, und unsere Tradition, unsere Dirigenten, werden deshalb für die Wiedergabe Huberscher Werke maßgebender sein als die größten deutschen, und wenn einmal nicht mehr des persönlichen Kontaktes wegen, so noch aus einem anderen Grunde, nämlich, weil es die Musik eines Mannes ist, der mit ganzer Seele und aus innerstem Empfinden Schweizer war. Darüber ist nun noch ein Wort zu sagen.



Hans Huber

Jedermann kennt das Problem der Rassenmischung in der Schweiz, oft genug ist ja in den vergangenen Jahren davon gesprochen worden, daß bei uns Deutsch und Welsch sich friedlich verträgt, und zwar nicht nur deswegen sich verträgt, weil es sich vertragen muß, sondern weil hier das gegenseitige Verstehen lebendiger ist und die Eigenschaften gemischter. Ein solcher Charakter, in dem nordische Gründlichkeit mit überströmendem südländischen Temperament eine völlige Paarung vollzogen hatten, war Hans Huber. Er war Nordschweizer, Solothurner, und lebte in Basel, der so gerne als nüchtern verschrieenen Stadt. Aber wer ihn sprechen hörte, konnte manchmal glauben, einen Italiener vor sich zu haben, seine Rede überstürzte sich, dramatisch lebhaft war seine Gebärdensprache, bildhaft plastisch gestalteten sich ihm wie einem Sohne des Südens die Erscheinungen der Geisteswelt. Und der Mensch war eins mit dem Künstler. In die romantische Denkungsart eines Schumann, von dem er ausgegangen ist, ließ er die naive Klangseligkeit des Südens strömen, und so atmen seine Werke jene Doppelseele, die wir als typisch schweizerisch empfinden. Schweizerisch ist auch das Klingenlassen im Akkord, das die Technik Hubers auszeichnet. Nef in seiner Geschichte der Sinfonie hat darauf hingewiesen und mit Recht gesagt, es gemahne an Alphorn und Älplergesang. Man betrachte nur einmal daraufhin das Hauptthema der E-Moll-Sinfonie oder derjenigen in C-Dur.

Dazu kommen die äußeren Beziehungen zur Heimat in Hubers Musik. In der langen Reihe seiner Kompositionen stoßen wir auf vierhändige „Ländler vom Luzerner See“, auf „Schweizerlieder und Tänze“ für gleiche Besetzung, auf ein Klaviertrio „Bergnovelle“ (nach E. Zahn), auf eine Tell-Sinfonie, eine Böcklin-, eine Schweizerische Sinfonie, die teilweise schweizerische Volksmelodien enthalten, teilweise, wie die Böcklin-Sinfonie, in anderer Beziehung zur Schweiz stehen. Schweizer-Melodien finden wir bei Huber auch in anderen Werken, so im B-Dur Klavierquartett, im Divertimento, in der Heroischen Sinfonie, in der Oper „Die schöne Bellinda“ und anderswo, vor allem natürlich in den Festspielen.

Mit diesen, 1892 und 1901 für Basler Volksfeste geschrieben, hat Hans Huber seinen Beitrag gegeben zu jener Folge großer patriotischer Feiern, die dem schweizerischen Festleben des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts seinen ganz eigenen Charakter geben. Sie sind es hauptsächlich gewesen, die den Komponisten populär gemacht haben. Mit ihnen hat er sich in die Herzen der Schweizer eingesungen, sie haben ihm die Liebe einer ganzen Bevölkerung eingebracht. Und wenn die schweizerischen Kunstgenossen ihm neidlos als ihrem Führer huldigten, so blieb, wer irgend nur der Musik Sprache versteht, nicht hinter dieser Anerkennung, dieser Liebe zurück. Es mag wohl das höchste sein, was ein Künstler sich wünschen kann; Huber wenigstens hat geruhig es der Zukunft anheimgestellt, ob auch sie ihn gelten lassen wolle. Wir glauben

es, wir sind überzeugt davon, daß sein Werk ihn überleben und noch lange dauern wird. Hat einst Friedrich Hegar auf dem begrenzten Gebiete des Männerchors die Schweiz ins Vordertreffen gestellt, so wird Hans Huber, der erste schweizerische Sinfoniker, der bedeutendste Komponist, den die Schweiz seit dem 16. Jahrhundert hervorgebracht hat, ihr das Ausland auch in seinem Reiche erobern.

Heute trauern die schweizerischen Tonkünstler um ihn, sie haben einen gütigen Vater verloren. Um ihn trauern seine Freunde, denn er war ein schlichter Mensch, und von aufrechtem, mildem Sinne. Seine Schüler trauern um den unvergleichlichen Lehrer, das von ihm geleitete Basler Konservatorium, von dessen Führung er freilich schon seit einigen Jahren aus Gesundheitsrücksichten hatte zurücktreten müssen, trauert um den nimmermüden, mutigen Förderer und Organisator. Aber sein Erbe soll treulich bewahrt bleiben: in seinem Geiste die Kunst pflegen, das bedeutet ernste Pflichterfüllung ohne Eigennutz, und seine Werke sprechen lassen, das wird heißen, edelste Freude verbreiten. Wir wissen, daß sich diese Erkenntnis immer weiter Bahn brechen wird.

Das Problem der künstlerischen Genialität

Von Dr. Alfred Heuß

Schluß

Das ist der Geist, die Geisteskraft, der sanctus spiritus. Von allen Eigenheiten des Genies, des Menschen überhaupt, ist der Geist die höchste, vornehmste, männlichste, gewaltigste, der „Schöpfer der Dinge, der Ursprung einer bessern Welt“, wie ein antiker Philosoph sich ausdrückt. Er vor allem ist es auch, der selbst die reinste Natur durchleuchten muß, um sie zur Kunstwahrheit zu erheben, wie aber auch nur wieder dann ein großer und reiner Geist zustande kommen kann, wenn er auf dem Urgrunde der Natur steht. Auch der schärfste Geist — wie oft kommt das vor! — versagt in fundamentalen Fragen und läuft dann in die Irre, wenn nicht der Schutzgott Natur ihn führt; die reinste Natur bleibt aber schließlich im Alltäglichen stecken, gesellt sich zu ihr nicht unzweifelhafter Geist. Man sieht, wie immer eines ins andere greifen muß, keines vom andern trennbar ist, wenn eben etwas Einheitliches, Organisches entstehen soll. Es gibt kein Genie, das nicht einen außergewöhnlichen, durchdringenden Geist sein eigen genannt hätte, mag es oft, gerade in der Tonkunst, gar nicht so einfach sein, ihn bewußt nachzuweisen und vorstellbar zu machen.

Im Geist kommen auch die als besondere Kennzeichen des Genies angesehenen Eigentümlichkeiten, die ausgesprochene Fähigkeit der Penetration und Konzentration, am schärfsten zum Ausdruck, d. h. jene Fähigkeit, zur einfachsten Lösung in einem gegebenen Fall zu dringen — das Ei des Kolumbus aufzustellen —, was eben dadurch geschieht, daß die geistige Durchdringung eine derartige Konzentration zur Folge hat, daß bei diesem Anprall die Lösung gleich einem Götterfunken hervorspringt. Der Geist ist es weiterhin, der zum ewig Seienden, Intellegibeln dringt und dadurch bewirkt, daß alles absolut Geniale, mag es zeitlich und räumlich noch so getrennt sein, wie durch einen Zauberfaden miteinander verbunden wird. Und nur dadurch, durch diesen absoluten Geist, wie wir ihn nennen können, wird ein Künstler, ein Kunstwerk „klassisch“, selbstverständlich bei Erfüllung auch der andern Bedingungen, was nun aber wohl nicht immer betont zu werden braucht. Dieser Geist ist es eben, der den Ausschlag gibt, Kunstwerke vor dem Veralten schützt, auf daß sie noch fernen Geschlechtern davon künden, daß gerade der Geist, so verschiedenartiger Einkleidungen er sich bedient, im Grund immer der gleiche ist, genitum, non factum. So ist auch er es, der die gewaltigen Gegensätze in der Naturveranlagung der Künstler, der Menschen überhaupt (von Schiller, wie wir etwas ausführlicher bereits in den „Betrachtungen“ gesehen haben, mit den Ausdrücken naiv und sentimentalisch näher bezeichnet), zu einem Ausgleich bringt. Denn von so verschiedenem Standpunkt aus die großen Naiven und die großen Sentimentalischen die Welt erfassen, sie tun es mit dem Geist, der ihnen das „Dahinterliegende“ der Dinge offenbarend enthüllt. Überall sehen wir den Geist seine Wirksamkeit ausüben, mit allem und jedem einzelnen der bereits besprochenen Faktoren geht er eine Synthese besonderer Art ein. Er ist es, der — dies in besonderer Verbindung mit der „Natur“ — das Unnatürliche, auch das bloß Modische, und mag es noch so bestrickend sein, zu erkennen und auf seine unwahren Prinzipien zurückzuführen vermag, so daß er selbst in unnatürlichsten Zeiten alle modische Unnatur wie mit Sonnenstrahlen durchdringt, der Geist ist es, der allein dem Talente die letzte und höchste Ausbildung zu geben vermag, zudem erkennen lehrt, wo es Mängel aufweist, die aber beseitigt, zum mindesten ausgeglichen werden können, der Geist macht eine elementare Phantasie zugleich exakt und verhütet dadurch Phantastik, er ist es, der die allgemeine, so fundamental wichtige künstlerische Bildung lenkt, ausweitet, den Kunstverstand nicht kleinlich werden läßt, jeden einzelnen Faktor vor Einseitigkeit bewahrt. Denn es liegt gerade im Wesen einer einzelnen,

besonders ausgeprägten Eigenschaft, sich hervorzudrängen und dem Betreffenden Veranlassung zu geben, sie auch besonders auszubilden, was, wenn es geschieht, immer zu einem mehr oder weniger ungenialen Spezialistentum führt. Und hier ist es vor allem der durchdringende Geist, der diese Gefahren erkennt und die Wege zeigt, er ist somit der Oberherr, die höchste Instanz, bei der alle Fäden zusammenlaufen, zugleich sie untersuchend, ob sie auch in Ordnung, gut geknüpft sind. Wir würden auch gar nicht fertig werden, setzten wir auseinander, wie vieles bei einem Genie mit dem Geiste sowohl im allgemeinen wie im besonderen zu tun hat. Der Geist ist sowohl kritisch — erkennend — als schöpferisch, bedarf aber hierzu der übrigen Faktoren als notwendige Voraussetzung. Als solcher immateriell, durchdringt er alles, was überhaupt vom Geist sein kann, und je größer ein Genie, um so mehr wird alles, auch scheinbar Nebensächliches, vom Geist durchleuchtet und durchwärmt.

Sowohl von „Natur" wie „Geist" möchten wir aber noch jene Eigenschaften angeben, die uns im besonderen Sinn für ihr Wesen maßgebend zu sein und die zugleich in einer besonderen Verbindung miteinander zu stehen scheinen. Das sind der Instinkt einerseits, die Unbefangenheit andererseits. Der natürliche Mensch hat Instinkte, starke, ausgeprägte, die, obwohl eine wichtigste Vorbedingung für das Vorhandensein von „Natur", keineswegs mit dieser identisch sind*), sich auch auf alle bis dahin besprochenen Faktoren, also auch das geistige Wesen eines Menschen erstrecken, so daß man auch geradezu von einem geistigen Instinkt reden kann. Immer wird es aber der Instinkt irgendwie mit der Natur zu tun haben, wie die Unbefangenheit als ein besonderer Pionier des Geistes erscheint. Beide nun, Instinkt und Unbefangenheit, sind hervorragendste Eigenschaften des genialen Menschen, sowohl in seiner künstlerischen wie menschlichen Existenz. Dieser sieht und findet meist dort gerade Entscheidendes, wo es hundert andere ebenfalls finden könnten, es etwa schon in Händen gehabt haben, doch wieder ruhig und unerkaunt auf die Seite legten. Die Art z. B., wie ein Joseph Haydn fast plötzlich darauf kam, ein musikalisches Thema zu betrachten, nämlich analytisch-kritisch — eine geniale Tat ersten Ranges —, geht auf die geistige Unbefangenheit Haydns zurück. Instinkt und Unbefangenheit strecken so die Fühler aus, oder besser, sie sind einem Läutwerk zu vergleichen, das da anklingelt, es sei da oder dort etwas zu „holen" — was, sagen beide nicht —, oder auch, es sei etwas nicht in Ordnung. Und der geniale Mensch geht diesem feinen Klingeln nach; es führt ihn etwa derart geheime Pfade, daß sie der Forscher oft kaum durch genauestes Studium der von ihm betrachteten Werke zeigen kann. Der Weg der Talentierten ist meist ohne weiteres zu überblicken, er liegt dem Kenner offen und klar zutage. Geheime Pfade einzuschlagen, und zwar solche, die zu herrlichen Zielen, in beglückende Gefilde führen, das gehört zum Wesen des Genies. Es gibt dann allerdings auch Talente mehr oder weniger bizarrer Art, die ganz absichtlich Seitenpfade einschlagen, nicht geführt von Instinkt und Unbefangenheit, auch nicht ausgerüstet mit den Schutz- und Trutzwaffen eines durchdringenden Geistes, sondern verleitet vom Eigenwillen, der etwas Besonderes auffinden will. Daß diese Talente im Gestrüpp und Dickicht stecken bleiben oder Disteln oder sonstwie nur für besondere Wesen Genießbares zurückbringen, braucht nicht zu verwundern. Zuzeiten ertönt auch noch der Ruf: Links abbiegen, links weiter, und auf einmal reitet, stürmt, läuft, purzelt und springt fast die ganze Gesellschaft nach links, jeder will der vorderste sein, stößt den andern, prügelt ihn, stürmt weiter, schreiend: Immer linkser, vorwärts, mir nach, und jeder will linkser sein wie der andere und ist es auch in seiner Art, alle sind mit Schweiß und Schmutz bedeckt, sehen scheußlich aus, aber immer linkser geht's, denn man hat Mut, Courage, jeder ist ein Held, ein „Ganzer", und von hinten hört man das Gejohle und Geklatsche der modernen Claqueure, d. h. der eigentlichen Kunstphilister, für die es nur eine wirkliche Sünde gibt, nicht möglichst modern zu sein. Und oben in den Wolken steht die Göttin der Kunst und sieht zu, verhüllt sich zuerst mit besorgtem Ausdruck das ewig junge Antlitz, dann aber, als sie hört und sieht, daß es da unten immer linkser zugeht, schaut sie wieder auf und bricht in ein so fröhlich-überlegenes, lustiges Lachen aus, wie es nur den Unsterblichen verliehen ist, und so ungebärdig, wie sie es während vieler tausend Jahre nie getan hat. Denn ihr, selbst Natur und Geist, kommt ein derartiges, geradezu groteskes Abirren unendlich komisch vor, zumal sie weiß, daß denen da unten niemand helfen kann, sie sich jede Hilfe auch verbitten würden, sowie aber auch, daß Natur und Geist schon wieder einmal sich offenbaren werden.

Indessen, zurück zu unsrer Aufgabe. Was wir bis dahin ins Auge faßten, betraf lediglich die geniale Veranlagung, wobei wir stillschweigend voraussetzten, daß sie durch irgendwelche noch unbekannte Kraft zur höchsten Ausbildung gelangt sei. Wir suchten wenigstens die allerwichtigsten

*) Schiller hat in dem in den „Betrachtungen" behandelnden Satze aus seiner Schrift: „Über naive und sentimentalische Dichtung" die Begriffe „Natur und Instinkt" nicht getrennt (er redet von „Natur oder Instinkt"), wohl hat dies aber Goethe in seinem Gedicht „Künstlers Apotheose" getan.

Eigenschaften ausfindig zu machen, wobei immer wieder darauf hingewiesen wurde, daß jede von ihnen mit den andern in einer unmittelbaren Verbindung stehe und insofern in praxi keine für sich allein betrachtet werden könne. Wer nun in der Lage ist, lediglich die hier angeführten Faktoren mit einem Schlag zu überblicken, es sich aber auch noch leisten kann, blitzschnell diese Faktoren miteinander in Verbindung treten zu lassen, so daß ein ganzes Gewirr von Synthesen entsteht, der könnte auf diese Art wohl eine Vorstellung bekommen, wie es in einem Genie „aussieht", wenn es seine „genialen" Augenblicke hat, seine „göttlichen" Ideen empfängt. Wobei noch erklärend zu bemerken wäre, daß, bevor dies geschieht, einzelne Faktoren, gelegentlich einer nach dem andern, ihre Fühler ausgestreckt haben können, worauf dann urplötzlich und dem Betreffenden völlig unbewußt alle Faktoren in der angegebenen Art zusammenwirken. Findet, in Einzelfällen, selbst beim größten Genie, ein derartiger Zusammenschluß aus diesem oder jenem Grund nicht statt, so ist auch bei ihm eine geniale Leistung ausgeschlossen. Diese verlangt immer das Letzte, d. h. es müssen immer alle Kräfte und Fähigkeiten fundamentaler Art, sei es auch völlig unbewußt, ins Treffen geführt sein. Es gibt nun künstlerische Aufgaben, in denen gerade das Genie nicht zu diesem Letzten gelangt, weil es etwa der Ansicht zu sein scheint, die Aufgabe lasse sich auch mit partiellen Kräften erledigen, in welchem Fall dann ein fähiges Talent, das sein Letztes hergibt, das Genie bei weitem schlägt. Hierfür — denn die Frage ist zur Erklärung des ganzen Problems wichtig — ein Beispiel: Goethe in seinen zahlreichen Singspieltexten. Sicherlich, es waren dies Nebenarbeiten, an denen Goethe aber doch mit sichtlicher Liebe gearbeitet hat, und man sollte annehmen, daß einem Goethe auch hier wirkliches Gelingen beschieden gewesen sei. Das ist nicht der Fall. Seit über hundert Jahren haben fähige und weniger befähigte Komponisten sich an diesen Texten versucht, immer mit negativem Erfolg. Der Grund liegt darin, daß Goethe bei solchen Arbeiten das Letzte zu geben von allem Anfang gar nicht gesonnen war, und deshalb auch gar nicht in die Lage kam, es zu tun. Und das verlangt nun einmal jede künstlerische Leistung, die durchgreifen will. Hingegen gibt zum Beispiel ein Friedrich Kind, ein als solcher bescheidener, aber doch über echte Kräfte verfügender Dichter, in seinem Freischütz-Text das ihm Letztmögliche und schlägt auf diese Art selbst einen Goethe, was übrigens keiner offener zugab, als dieser selbst. Die vielen, eigentlichen Gelegenheitskompositionen, z. B. eines Mozart, so schön und meisterhaft sie sind, entbehren sehr oft aus dem genannten Grunde der Genialität. Mozart gelangte gar nicht dazu, seine ganzen Kräfte einzusetzen und ist deshalb in derartigen Werken sterblich; nur Spezialisten kennen sie. Dann und wann packt ihn aber selbst bei solchen Arbeiten, die er natürlich selbst nicht für voll ansah, ein gewisses Etwas, das ihn zu seinen ganzen Kräften greifen läßt, und nun erleben wir einen genialen Mozart, wie etwa in der C-Moll-Serenade.

Das führt auch uns zum Letzten. Was ist es, das sowohl die geniale Veranlagung zur höchsten Ausbildung gelangen läßt als, in einem Einzelfall, das Letzte von dieser zur Entfaltung bringt und dadurch die Genialität herbeiführt? Es muß dies etwas ganz Besonderes sein, etwas, das mit der Veranlagung als solcher nichts zu tun hat, weil es keinem der genannten Faktoren sich verwandt zeigt, ihnen scheinbar sogar feindlich gegenübersteht, ein Etwas nämlich, das den Betreffenden kategorisch zwingt, aus einem inneren Drang heraus zur Erkenntnis zu dringen, gewisse Fragen bis zum Letzten zu verfolgen, vor allem auch das Wesen, die Mittel der von ihm vertretenen Kunst in ihren Prinzipien sich klarzumachen, nicht zu ruhen, bis etwas, das der Betreffende als für seine Person notwendig erkannt hat — und das meldet ihm sein Instinkt deutlich genug —, seine Lösung gefunden, ein Etwas, das ihn zwingt, standzuhalten bis zum Biegen oder Brechen, und ihn gelegentlich wie mit einer Peitsche hetzt. Nur wenigstens ein Beispiel: der junge Goethe, als er in Straßburg der beißend zersetzenden Kritik des damals ihm geistig überlegenen Herder gegenüberstand. Wild gärte es in dem genialischen — wir sagen genialisch — jungen Manne auf, er biß sich auf die Lippen, oft stürmte er fort, weil er es nicht mehr aushalten konnte, aber er kam wieder — die Hetzpeitsche trieb ihn —, weil er fühlte, es gelte ein Entweder-Oder. Und wir sagen: Hätte Goethe damals nicht standgehalten, sondern wäre gekniffen, wie es fast jeder moderne, genial veranlagte Künstler getan hätte —, denn in dieser oder jener Art stellt das Schicksal jedem einen „Herder" gegenüber, der auch keineswegs ein Zeitgenosse zu sein braucht —, hätte Goethe sich aufs hohe Roß gesetzt, seine damalige Genialität ausgespielt, statt daß er sich mit eingebissenen Lippen überwunden hätte, wir hätten überhaupt keinen Goethe, sondern so einen Klinger, einen genialischen Jüngling aus der Sturm- und Drangperiode mehr.

Dieses Etwas, das die geniale Veranlagung gleich einem Eisen zum Glühen bringt, es schweißt und auf dem Amboß hämmert, nennen wir den d ä m o n i s c h e n T r i e b. Und wenn wir nun etwas genauer hinsehen, so entdecken wir in diesem nichts anderes, als was Bach höchst bürgerlich mit dem Namen „Fleiß" bezeichnete. Wir brauchen aber vor dieses Wort nur die Bezeich-

nung „dämonisch“ zu setzen, so denkt auch der Minderbemittelte nicht mehr an den üblichen Fleiß, sondern ahnt wenigstens so ungefähr, daß dieser Fleiß nicht auf dem Sitzfleisch beruhe. Dieser dämonische Trieb war es, der z. B. der so eminenten, genialen Veranlagung Friedemann Bachs fehlte, was auch zeigt, daß dieser Trieb gerade die genialsten Veranlagungen vor den außerordentlichen Gefahren, denen ganz besonders sie ausgesetzt sind, bewahrt. Denn dieser Trieb zwingt immer wieder zum Erkennen, er läßt das Genie nie eigentlich rasten, sondern fortwährend weiterstreben und besorgt damit auch die Fortentwicklung, das „Stirb und werde“. Wird dieser Trieb schwächer oder hört er ganz auf, so zerfällt selbst die größte Genialität. Denn wie diese w e r d e n mußte und wie sie für jeden Einzelfall der Zusammenwirkung aller Faktoren bedarf, so zersplittert sie auch wieder, wenn jene zusammenschließende dämonische Kraft nicht mehr waltet.

Wie nun kein einziger Faktor der genialen Veranlagung ein Privileg des Genies ist, sondern vereinzelt überall vorkommt und erst die so überaus selten zu findende Vollständigkeit sämtlicher Eigenschaften die Bezeichnung geniale Veranlagung für sich in Anspruch nehmen kann, so ist auch der dämonische Trieb keineswegs nur dem Genie eigen, was schlimm genug wäre. Damit er aber wirklich Geniales zustandebringen kann, muß ihm natürlich eine geniale Veranlagung gegenübergestellt sein. Ist nun schon eine solche überaus selten, ein Naturwunder, wie wir sagten, um wieviel mehr wird dies der Fall sein, wenn zu ihr auch noch der dämonische Trieb tritt! Was kommt dann aber auch zustande! Was dieser Trieb, der Fleiß in diesem höchsten Sinn, allein bei talentierten Veranlagungen schafft, ist ja außerordentlich genug. Ein Philipp Emanuel Bach, dessen Veranlagung nach dem Urteile seines Vaters hinter der seines Bruders Friedemann kam, ist ein Musiker von ungemeiner Bedeutung geworden. Ein Genie im großen, eigentlichen Sinne war er aber nicht; hierfür fehlte es ihm doch an absoluter Natur. Den dämonischen Trieb hat er aber als vielleicht einziger der Söhne Bachs in vollem Maße von seinem Vater geerbt.

Wie aber aus einem bisherigen Talent gewissermaßen durch einen Zufall — der schließlich natürlich kein solcher ist — geradezu plötzlich ein Genie wird, das zeigt der musikdramatische Reformator Gluck, eines der interessantesten Beispiele zur Erkenntnis des Genies. In Kürze folgendes: Auch Gluck stand einem „Herder“ gegenüber. Das war der Italiener Calsabigi, der Verfasser der Reformtexte, ein grundgescheiter Mann mit schärfstem psychologischen Blick, und zunächst Gluck geistig weit überlegen. Der nahm den Musiker, indem er mit ihm seinen Text (den Orpheus) in peinlichster Weise hinsichtlich der geistigen Erfassung durchnahm, in eine förmliche Denkschule, die Alternative stellend, daß der Text entweder in seinem, des Dichters Sinn, komponiert werde oder er ihn zurückziehe. Und der fast fünfzigjährige Gluck hielt stand, weil sein Dämon ihn zwang. Zum erstenmal erhielt dieser aber wirkliche Nahrung, Aufgaben im höchsten Sinn, und setzte nun vor allem seinen Geist, damit aber auch seine ganze übrige Veranlagung, auf die schärfste Probe, und sie hielt aus: der geniale Gluck steht mit fünfzig Jahren plötzlich da, wobei das Besondere daran liegt, daß man sichtbar zeigen kann, was diesen Mann zum Genie machte. Und weiter: Auch in seiner Reformperiode schreibt Gluck plötzlich wieder Werke der früheren Art, kein Haar besser als diese, ein unlösbares Rätsel, wenn man das Wesen des Genies nicht kennt. Bei diesen gewöhnlichen Texten hatte der dämonische Trieb, der in Gluck sogar derart heftig wirkte, daß er seine physische Gesundheit in Mitleidenschaft zog, kein eigentliches Betätigungsfeld, die innersten Kräfte Glucks wurden deshalb gar nicht ausgelöst, und so blieb es bei talentierten Dutzendleistungen mit gelegentlichen Genieblitzen.

Daß der dämonische Trieb mit der landläufigen Dämonie nichts Unmittelbares zu tun hat, sei lediglich angemerkt. Wer ihn besitzt, wird auch diese besitzen, der eine mehr, der andere weniger. Darauf aber ist wenigstens hinzuweisen, daß der dämonische Trieb die einzige Richtinstanz ist, die das Genie für seine Person anerkennt. Mit ihm mußte es ringen, dieser ließ ihn auch in die Abgründe der menschlichen Seele sehen, setzte gelegentlich seine ganze Existenz aufs Spiel, ihn fürchtet und liebt es zugleich, was auch bewirkt, daß das Genie nur so kann, wie es muß. Das: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders“ trifft für jedes Genie in vollstem Maße zu. Die Talente, und zwar um so reicher sie sind, können in dieser oder jener Beziehung meist auch anders. Das führt dann auch auf das ethische Gebiet. Jedes Genie ist in seinen eigentlichsten Äußerungen, und das sind seine Werke, immer eine ethische Erscheinung und kann gar nicht anders als eine solche sein. Denn Natur und Geist sind nicht nur in großer Reinheit und echtester Stärke vertreten, sondern sie werden auch von dem dämonischen Triebe auf „Herz und Nieren“ geprüft, und so schweben denn in Wahrheit über dem Genie die metaphysischen Töne des Violinsolos von Beethovens Benedictus qui venit in nomine Domini.

Der Tonkünstler als Kulturpionier

Von Richard Paul

Künstler sollen Pioniere der Kultur sein, insonderheit der Tonkünstler! Zumal in unserer trüben Gegenwart!

Ich sage ausdrücklich Tonkünstler, nicht Musiker, denn in diesem Fall muß Kunst vom Handwerk streng geschieden werden.

Leider lassen es aber die meisten, die ihrem ganzen Wissen und Können nach alle Anwartschaft auf die Bezeichnung „Künstler" haben könnten, an Künstlertum und Künstlerarbeit sehr fehlen.

Aber warum denn das? Ihr Tonkünstler, bleibt Künstler, werdet nicht zum Handwerker oder gar Arbeiter in der Musik. Und ihr Tausende, die ihr's leider seid, nehmt eure Kraft zusammen, arbeitet euch wieder hoch, werdet wieder Künstler!

Ihr sollt unser deutsches Volk aus den Krallen des musikalischen Schundes befreien! Ihr allein könnt es! Ein jeder wird bei dieser ungeheuren Aufgabe gebraucht; auch du! Darum, wer nur noch einen Funken Künstlertum in sich fühlt, entfache ihn zur Flamme! Jetzt verlangt's die Zeit ungestümer denn je!

Unter obigem Gesamttitel möchte ich daher als einer der Euren in einer zwanglosen Reihe von Aufsätzen zu euch reden auf Grund eigener praktischer Erfahrung und eingehender Beobachtung. Nicht mit kostspieligen Neuerungen trete ich auf den Plan, sondern ich möchte auf Grund der jetzt bestehenden Verhältnisse nur Anregungen neben, wie mit den bereits vorhandenen Mitteln Neuland zu erschließen wäre und damit neue Absatzgebiete für musik-künstlerische Arbeitsleistung für Schaffende und Ausübende gefunden werden können.

Zunächst laßt mich mal mit euch, ihr Kollegen der

Salonorchester in den Kaffeehäusern,

ein offenes Wort reden!

Ich weiß, daß ich damit eine der heikelsten Fragen gleich zu allererst anschneide.

Von den auf hoher künstlerischer Warte sitzenden Berufs-Musikschriftstellern und Kritikern wird — leider — meist darüber achselzuckend „zur Tagesordnung übergegangen". „Für ernste Kritik indiskutabel", heißt es da höchstens. Und gar erst beim Laien!? (Gellerts Fabel: „Der Maler"!!) Ich selbst war längere Zeit Stehgeiger im Kaffee und darf wohl aus eigener Erfahrung sprechen.

Aber gerade ihr Kollegen auf diesem Gebiet sollt, nein, müßt Künstler sein. Ihr nennt euch ja selber so oder habt's gerne, wenn man euch als solche bezeichnet. Seid ihr's?

Vor mir liegen ein reichliches Dutzend Programmbücher aus verschiedenen eurer Wirkungsstätten. Nur zwei enthalten weniger als 1000 Nummern, eins beinahe 3000!! (Welches Kapital!) Was da alles bloß drinnensteht, unter welcher „fachmännischen" Anordnung, falsche Titel, falsche Komponisten, was für Druckfehler! Ei, ei! Aber wie viele Stücke aus diesen ungeheuren Notenansammlungen spielt ihr denn wirklich? Wohl einschließlich aller Soli- und Spezialnummern höchstens ein Schock! Man hört von euch ja jeden Abend denselben Kram, selten mal einen schüchternen Neuling. Schlager, immer Schlager! Tagaus, tagein: Schund!

Und wie viele wirklich gute Musik schläft den Dornröschenschlaf! Nicht nur zum Leidwesen der sich ehrlich mühenden, ihr Herzblut dahinschreibenden Tonsetzer, sondern zum größten Schaden des Publikums und zur Qual der ausübenden „Künstler" selber. Ihr seid hier wahrhaftig nichts anderes als Arbeiter, und die Menge des musikalisch völlig indifferenten Publikums ist euer Arbeitgeber. Was verlangt wird, müßt ihr spielen, selbst wenn es euch anekelt, sonst ist eure Kapelle „nicht auf der Höhe", das Geschäft im Lokal blüht nicht!

Ich habe mich mit so manchem von euch unterhalten, und fast alle haben mir erzählt von ihren Studien; sie sprechen mit Begeisterung von ihren Lehrmeistern. (Die Schlechtesten waren es wahrlich nicht, zu deren Füßen ihr gesessen!) Was hat euer Studium gekostet, liebe Kollegen! Habt ihr deshalb Nächte durchgeübt, euch das Brot vom Munde abgedarbt, gehungert, gefroren, glänzende Zeugnisse errungen, um jetzt Abend für Abend den „Bummelpetrus" und sein musikalisches Gefolge so und so oft herunterzuwimmern? Ist denn aller gute Same in euch erstickt, gänzlich tot? Du Geiger, der du Donts und Paganinis Kapricen beherrschst, du Cellist, der dir dein Meister auf die Schultern klopfte, als du Piatti zu seiner Zufriedenheit beendet hattest, du Pianist, der du mit deinem Chopin-, Liszt- und Beethovenspiel schon im Übungsabend des Konservatoriums allgemeine Anerkennung fandest? Wo in aller Welt seid ihr mit eurem Können hingeraten? Habt ihr wirklich keine bessere Verwendung dafür?

O doch! Versucht's nur mal, es geht! Und gerade im Kaffee! — Zwar:

Eure Musik soll den Leuten „nur" Unterhaltung bieten. Nehmt's mal wörtlich: Welcher Unterhaltung lauscht man lieber, einer geistreichen, anregenden oder einem faden Geschwätz? Durch eure Unterhaltung sollt ihr das Publikum er-

ziehen, nicht noch mehr veröden, als es musikalisch (Gott sei's geklagt!) schon ist.

Macht mal energisch Front gegen die Schundmusik! Wie? Das werde ich euch weiter unten zeigen. Spielt mal den Leuten nicht ausschließlich nach dem Munde. Das Publikum ist geduldig, viel geduldiger, als ihr ahnt. Ihr müßtet es nur recht zu nehmen verstehen! So begeistert, wie es die schlechteste Musik hinnimmt, weil es eben nichts besseres kennt, wird es auch die gute und mal etwas Neues über sich ergehen lassen, wenn sie nur in der rechten Weise geboten wird. Ich hab's ausprobiert. Es gelang glänzend! Nur einige Beispiele aus meiner eigenen Praxis:

Einmal wünschte ein Herr von mir die 2. Polonaise von Wieniawski. Ich war aber dazu nicht aufgelegt an diesem Abend und spielte, ohne es zu sagen, die 1. Polonaise op. 29 (ebenfalls A-Dur) von Hans Sitt, welche nicht im Programmheft stand. Der betr. „Kenner" meinte hinterher voller Anerkennung wörtlich: „Ja, Wieniawski bleibt Wieniawski!" Ein andermal vertauschte ich bei ähnlicher Gelegenheit die sattsam bekannte Romanze von Svendsen mit der herrlichen op. 14 von Nicodé! Beide Male tosender Beifall, und — kein Kuckuck schien den frommen Betrug gemerkt zu haben! Ein drittes Mal — ich weiß nicht mehr genau, wurde die „Kubelik-Serenade" oder „Liebesfreud'" von Kreisler gewünscht — spielte ich „Erinnerung", op. 6 von Rudolf Bärtich; wurde da capo verlangt! Und endlich: Es war am Tage einer großen Siegesmeldung, und ich denke noch heute mit aufrichtiger Freude daran, mit welch lautloser Andacht die gegen 250 Hörer dem Mittelsatz aus dem Konzert für zwei Violinen von Bach lauschten. Die Leute lechzen ja förmlich nach etwas Gutem! Ich könnte noch viel erzählen. Die Reaktion wird auch auf musikalischem Gebiet sicher kommen!

Darum, ihr Kollegen in den Kaffees, hört meinen Vorschlag: Fallt nicht gleich mit der Tür ins Haus, sondern siebt erst euren Notenschatz mal gehörig durch nach guten Sachen. Ihr werdet manches finden. Dann bietet weiter im Rahmen eures allabendlichen Pensums neue, d. h. dort noch nicht gehörte Soli. (Mit etwas Scharfblick werdet ihr bald beim Publikum einen geeigneten Zeitpunkt gefunden haben!) Wählt zunächst ins Ohr fallende gute Virtuosenmusik, geht allmählich über zu tieferer, ernsterer Kunst und fangt endlich vorsichtig auch mit Kammermusik an. Ihr habt ja so unendlich viele Besetzungsmöglichkeiten an der Hand. Nehmen wir z. B. eine normal besetzte Kapelle an: 1 Stehgeiger, 1 erster Geiger, 1 Obligat-Geiger, 1 Cellist, 1 Kontrabassist, 1 Pianist und 1 Harmoniumspieler; letzterer ist ohne weiteres auch Pianist, einer der Geiger ist sicher auch mit der Viola vertraut. (Kleinere Besetzungen werden das im folgenden für sie Passende leicht herausfinden, größere können selbst erweitern!) Da gäbe es also schon mindestens folgende 25 verschiedene Klangfarben:

1. Violin-Soli ohne Begleitung,
2. Violin-Duette,
3. Violin-Terzette,
4. Violine und Klavier,
5. 2 Violinen und Klavier,
6. 3 Violinen und Klavier,
7. Violine und Harmonium,
8. Violine, Harmonium und Klavier,
9. Cello-Soli,
10. Cello mit Klavier oder Harmonium,
11. Kontrabaß-Soli mit Klavier,
12. Violine, Kontrabaß und Klavier (Bottesini-Konzert!!),
13. Klavier-Soli,
14. Klavier 4händig (Originale!),
15. Harmonium und Klavier (Originale!),
16. Violine und Viola,
17. 2 Violinen und Viola,
18. Violine und Cello,
19. 2 Violinen und Cello,
20. Violine, Viola, Cello;
21. Violine, Viola und Klavier,
22. Violine, Cello und Klavier,
23. Streichquartette,
24. Klavierquartette,
25. Klavierquintette.

Welches ungeheure Gebiet guter Solo-, Ensemble- und Kammermusik erschließt sich da bereits! Besonders solche Werke, die im großen Konzertsaal nicht mehr oder noch nicht hoffähig sind, könnten hier im Kaffee ausgegraben werden! Für alle diese 25 Besetzungen gibt es schöne wert- und wirkungsvolle Werke, und zwar Originalwerke (Originale!). Nur einige, die ich selbst kenne: prachtvoll geeignete Doppelkonzerte (bzw. Duette) und Konzertstücke für 2 Violinen mit und ohne Begleitung (Spohr, Maurer, Dancla, Alard, Karl Hofmann op. 55, Bériot, Sauret); Violine und Viola (Rolla, Mozart, Th. Rehbaum op. 23, Polak-Daniels); Violine und Cello (E. Hartmann, Schätt, Frankenstein); für 3 Violinen vergeßt nicht die feinen Kapriccios op. 2, 5, 13, die Burleske op. 9 und die Suite op. 17 von Fr. Hermann, die Gavotte op. 15 von Cämmerer, die Zigeunermusik op. 36 von H. Mohr, die glänzende „Humoristische Serenade" von H. Léonard (mit Klavier). Ist noch ein weiterer Geiger vorhanden, dann denkt an das früher berühmte Konzert für 4 Violinen von Maurer, dgl. an op. 17 von C. v. Hampeln (André) oder den „Karneval von Venedig" von Dancla op. 119 (Schott). Vielleicht ist auch das euch zu Gebote stehende Harmonium nicht allzu schlecht; dann

bietet ab und zu etwas für Klavier und Harmonium u. a. Bei Gebr. Hug und Carl Simon gibt es dafür feine Originale und Bearbeitungen (Aug. Reinhard, S. Karg-Elert). — Warum soll nicht auch einmal eine geeignete Sonate, ein Trio, Quartett oder Quintett erklingen?*)

Freilich darf die Ausführung solcher Musik eines gewissen künstlerischen Gepräges nicht entbehren, die Sache muß im Vortrag Hand und Fuß haben, und beileibe nicht dürfen solche Werke prima vista aufs Publikum losgelassen werden.

Wenn auch beim Vortrag von Kammermusik anfangs vielfacher Widerstand zu überwinden sein wird, so laßt euch nicht beirren! Der ist nur scheinbar und beruht auf anfänglicher Verblüffung bei Publikum und Lokalbesitzern. Daher besonders am Anfang etwas musikalischer Scharfblick bei Auswahl der Werke! Die Leute werden, wenn sie für solche Musik erst warm geworden sind, mit regem Interesse euren Darbietungen lauschen. Gerade in eurem Wirkungskreis werdet ihr den Erfolg bald spüren. Welch ganz anderes Gepräge werden dann eure „Solisten"- und sonstigen Spezialabende tragen! Vielleicht gesellt sich dazu allwöchentlich ein „Kammermusikabend" oder „-nachmittag", evtl. ab und zu unter Heranziehung von Bläsern aus dem Stadtorchester. Welche Perspektiven!

*) Vom Verfasser dieses Artikels erscheint demnächst ein kleines Verzeichnis von für obige Zwecke geeigneten und dankbaren Werken jeder Besetzungsart.

Dann habt ihr euer Geld oder das eures Chefs in wertvollen Noten angelegt, ihr helft den Künstlern unter den Tonsetzern, den Verlegern guter Musik, bietet den Leuten auch Unterhaltung, aber geistreichere, gebt Anregungen für Musikfreunde und Dilettanten, steht über vielen Laien und seid Künstler, die auch der Kenner und Fachmann anerkennen muß und wird; ja, dann wird eure Kapelle tatsächlich „auf der Höhe sein". Ihr hebt euren Stand! Dann werdet ihr die hahnebüchene Reklame nicht mehr nötig haben, über die der Fachmann lächelt und der Laie — wenn er aufgeklärt wird (und daran fehlt's nicht!) — feixt.

Also versucht's nur einmal so oder so! Der Erfolg wird's euch lohnen!

Und noch eine Bitte an die Leser dieser Zeitschrift: Sorgt dafür, daß dieser Artikel an die richtigen Stellen kommt! Vielleicht habt ihr Verbindungen mit Mitgliedern solcher Kapellen in eurem Ort, mit Lokalbesitzern und Geschäftsführern. Gebt ihnen dies zu lesen und versucht auch euren Einfluß geltend zu machen. Dann helft auch ihr mit an dem schweren, aber bitter nötigen Werke der musikalischen Reformation!

Brahms' Bearbeitung der D-moll-Chaconne von Joh. Seb. Bach

Von Edwin Janetschek / Prag

Am 3. April 1922 werden es 25 Jahre sein, daß Johannes Brahms für immer die Augen schloß. Zu dieser Erinnerungsfeier heißt es heute schon sich rüsten und des Meisters noch nicht überall genug gewürdigte Bedeutung immer wieder einmal durch Wort und Schrift zu Gemüte führen. Dazu wird vor allem gehören, daß wir jene musikalischen Werke von Brahms, die, kaum daß wir sie uns zu eigen gemacht haben, bereits in Vergessenheit zu geraten drohen, Musikern und Musikliebhabern in Erinnerung bringen.

Der Anfang sei heute von mir gemacht, und zwar mit der Brahmsschen Bearbeitung der bekannten Chaconne von Bach als Klavierstück für die linke Hand. Diese Chaconnebearbeitung gehört leider zu den im vorgenannten Sinne vernachlässigten Schöpfungen von Brahms — und doch ist sie nicht nur eine der köstlichsten Gaben des Meisters als Klavierspezialist, sondern der Klavierliteratur überhaupt, insonderheit jener für die linke Hand, die aus begreiflichen Gründen herzlich arm zu nennen ist, so daß wir doppelten Grund hätten, gute Spezialwerke für dieselbe zu schätzen und von unseren Virtuosen und Klavierkünstlern in ihren Konzertprogrammen berücksichtigt zu sehen. Dem ist aber nicht so — im Gegenteile! Wir hatten wohl in der letzten Konzertzeit öfter Gelegenheit, die Bachsche Chaconne in der Übertragung für das Klavier zu hören, aber beileibe nicht die Brahmssche Bearbeitung für die linke Hand, sondern die in neuerer Zeit aufgetauchte und von dem Klaviermeister Busoni herrührende für beide Hände.

Ich will mich im einzelnen nicht auf einen kritischen Vergleich der beiden Bearbeitungen einlassen, der doch zweifellos zuungunsten Busonis ausfallen müßte, trotzdem dieser gerade als Bearbeiter Bachscher Orgel- und Klavierwerke bedeutendes Ansehen genießt. Aber die günstige Gelegenheit, die Bach-Brahmssche Chaconne aus der Versenkung zu ziehen und unseren deutschen Pianisten ans Herz zu legen, soll mir gerade der Versuch, das Brahmssche Meisterstück durch jene Busonische Bearbeitung vollends zu verdrängen, bieten. Bescheiden nennt Brahms seine künstlerische Arbeit eine „Studie", obwohl sie in ihrer wunderbaren Gliederung und großartigen Durchführung ein vollkommenes Kunstwerk darstellt. Sie ist die letzte aus der Reihe der fünf in den Jahren 1869 und 1879 entstandenen „Studien" über Kompositionen Chopins, Webers und Joh. Seb. Bachs*).

Brahms hat sich bei seiner Chaconne-Bearbeitung streng an das Original für Violinsolo gehalten und an der Durchführung des sich in immer neuen Variationen ergehenden achttaktigen Themas fast nichts geändert. Was mir das wesentlichste Merkmal der Brahmsschen

*) In der ausgezeichneten, von dem Wiener Meisterpianisten Sauer redigierten zweihändigen Sammlung Brahms'scher Klavierwerke (Leipzig C. F. Peters) die klavierspielenden Brahmsverehrern nicht genug anempfohlen werden kann, sind diese fünf „Studien" mitenthalten.

Bearbeitung zu sein scheint, ist nun gerade ihre Einrichtung für die linke Hand allein. Nur ein großer Meister wie Brahms konnte hier das Richtige treffen, indem er von der Erkenntnis ausging, daß die Übertragung eines tonkünstlerischen Werkes für Solovioline, wenn dieses nichts von seinem Stil und Charakter einbüßen soll, nur in der Form einer Bearbeitung für e i n e, und zwar naturgemäß und aus klaviertechnischen Gründen für die linke Hand, möglich ist. Denn selbst der mehrstimmige Violinsatz bleibt immer durchsichtig in seinem Charakter, läßt sich daher im polyphonen Normalklaviersatze für zwei Hände c h a r a k t e r i s t i s c h nicht wiedergeben. Rein stilistisch, wie auch klaviertechnisch und spielerisch ist deshalb die Bearbeitung für die linke Hand die einzige, annähernd-äquivalente klavieristische Bearbeitungsform dem virtuosen Soloviolinspiele gegenüber. Wie schwerblütig und überladen stillos der vollständige Klaviersatz für zwei Hände bei der Bearbeitung eines Soloviolinstückes wirken kann, lehrt gerade die Busonische Chaconnebearbeitung. So wenig stilgemäß es wäre, Bachs Chaconne etwa für großes Orchester einzurichten, so wenig passend für ihren Charakter, erscheint, immer vom streng stilistischen Standpunkt betrachtet, eine massive Bearbeitung für Klavier zu zwei Händen. Auch daß der ganze Stil dieser violinistisch erdachten Chaconne nach homophoner und möglichst durchsichtiger Satzweise verlangt, zeigt sich in der Busonischen zweihändigen Klavierbearbeitung; denn sie bevorzugt auffallend das Notensystem des Baßschlüssels und bewegt sich vorwiegend in der unteren und mittleren Klavierlage, obwohl sie nach der Art ihrer Bearbeitung Baß und Diskant zu gleichmäßiger Geltung bringen müßte. Treffend hat dies Heinrich Rietsch, Professor der Musikwissenschaft an der Prager Universität, gelegentlich eines Konzertes, bei dem die Busonische Bearbeitung gespielt wurde, mir gegenüber charakterisiert, indem er aussprach, diese mache auf ihn den Eindruck, als sei Busoni alles in den Baß hinuntergerutscht, indem er unter dem Einflusse der ihm jedenfalls bekannten Brahmsschen Bearbeitung für die linke Hand gestanden habe.

Kehren wir zur Brahmsschen „Studie" zurück. Was sie noch besonders anziehend macht, ist der in ihr gegenüber dem Originale in verstärktem Maße zum Ausdrucke kommende Orgelstil Bachs, wie er sich in dessen Fugen so überwältigend offenbart und der selbst dieser Chaconne für Violine in ihrer gewaltigen Steigerung unverleugbar aufgeprägt ist: Ist es doch, als hörte man ein Register nach dem andern in zunehmender Ausdrucksmacht erklingen. In diesem Sinne aber wirkt die Brahmssche Klavierbearbeitung, gestützt auf die größere Kraftentfaltungsmöglichkeit des Klaviers, vielleicht noch mächtiger und elementarer als das Original. Daß Brahms diese Chaconnebearbeitung besonders glücken mußte, wird verständlich, wenn wir die Chaconne oder Passacaglia als nichts anderes als die alte kurzatmige Form der Variation erkennen, und wenn wir Brahms' gerade auf dem Gebiete der Klaviervariationen so hervorragendes Schaffen ins Auge fassen, welcher Spezialliteratur er bekanntlich neben Beethoven die bedeutendsten Werke schenkte und deren Zahl noch sogar über der von Beethoven steht. Man denke nur allein an seine zwei Bände „Paganini-Variationen", an die herrlichen Variationen über ein Thema von Händel, an die von wunderbarer Poesie und Stimmung erfüllten Variationen über ein Thema Robert Schumanns usw. So bietet denn auch diese als Variationenwerk anzusehende Chaconnebearbeitung von Brahms eine überreiche Fülle von Veränderungen, einen ungeahnten Abwechslungsreichtum des Gehaltes und der Form, eine nie ermüdende, lebendige Farbenpracht des Klanges und eine unglaubliche, immer wieder neu ausholende Steigerungskraft. In diesen Eigenschaften liegt auch ihr hoher Wert für den Konzertpianisten begründet; denn sie bietet nicht nur ihm selbst höchste Befriedigung, sondern ist auch ihrer Wirkung ebenso beim kunstverständigen Hörer wie beim musikunkundigen Laien sicher.

Die Umgestaltung des Gesangsunterrichts in den höheren Schulen

Von Dr. Otto Reuter / Weimar

Es gibt kein zweites Lehrfach an den Schulen, das stiefmütterlicher bis dahin von den Schulbehörden*) behandelt worden ist, als der Musikunterricht. Die leitenden und verantwortlichen Männer in Schule und Ministerium brachten ihm — von wenig rühmlichen Ausnahmen abgesehen — kein Verständnis entgegen; mit lächelnder Geringschätzung sah und sieht man auf die Tätigkeit des Gesanglehrers herab. Man meinte, es würde gerade genug geleistet, wenn er sich mit Ach und Krach von einem Aktus zum anderen hinschleppte und, wenn es hochkam, noch ein bescheidenes Konzertchen im Jahre zuwege brachte. Bezeichnenderweise heißt dieser Unterricht auch jetzt noch G e s a n g unterricht, als ob es in der Musik nichts weiter gäbe als Gesang. Man legt die Gesangstunde, um die Geringschätzung auch äußerlich zu dokumentieren, ganz ans Ende einer überlangen Tagesarbeit in dem Glauben, daß diese Stunde als letzte und sechste gerade noch gut genug für den ermüdeten und mißmutigen Schüler sei. Ja, man macht diesen Unterricht in Wirklichkeit nicht einmal zur Pflichtstunde aller Schüler. Da es sich nur um Gesangunterricht handelt, kann der Lehrer natürlich nur die stimmbegabten Schüler brauchen. Daß sich bei einem langweilig gehandhabten Unterricht die Schüler zu drücken versuchen, wo sie nur können, versteht sich von selbst. Sie sehen ja von Kindesbeinen auf das schlechte Beispiel überall. Die im Stimmenwechsel stehenden Schüler, so die ganze Obertertia, sind vom Unterricht sowieso befreit; ihnen gehen also kostbare Jugendjahre im Musikunterricht verloren. Die gleiche geringe Einschätzung erfahren diese

*) Ich rede im folgenden hauptsächlich von den Schulverhältnissen in Thüringen, im Reich wird es nicht viel besser sein.

Schulstunden im Zeugnis; sie sind nicht einmal einem „Nebenfach" gleichgestellt, sie zählen nicht mit. Weshalb soll sich deshalb der Durchschnittsschüler da irgendwelche Mühe geben? —

Verdient der Musikunterricht diese Aschenbrödelstellung? Es müßte in der Jetztzeit mehr denn je die Aufgabe der Schule sein, die Kräfte zu entwickeln, die im Innern des Menschen ruhen, die Jugend zu entmaterialisieren, sie wieder zu lehren, daß die höchsten Werte im Menschen selbst liegen und nicht außer ihm, daß Gemüt- und Herzensbildung höher zu schätzen sind, als das Trachten nach materiellen Dingen. Diese anzustrebende Verinnerlichung vermittelt vor allem die Pflege der Musik. Ist es nicht beschämend, daß unsere Abiturienten die Schule verlassen, ausgerüstet mit den fürtrefflichsten fachwissenschaftlichen Kenntnissen, die sie zum Teil sofort nach dem Verlassen der Anstalt über Bord werfen, da sie keinen praktischen Wert für sie haben, ohne aber unsere großen Komponisten wie Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms usw. überhaupt mit Namen zu kennen, geschweige von ihrer Wesensart und ihren Werken eine blasse Ahnung zu haben? Und doch begleitet einen jeden Menschen die Musik von der Wiege bis zur Bahre, ein jeder kommt tausendmal in die Verlegenheit über Musik und künstlerische Dinge — in welcher Form das auch sei — Werturteile abgeben zu müssen. Dann ist er hilflos, oder aber er brüstet sich stolz mit seiner Ignoranz; denn sein musikalischer Bedarf ist mit dem Kommersbuch gedeckt. Woher kommt diese Verachtung künstlerischer Dinge? Sie wird in der Schule eingeimpft, wenigstens wird ihr nicht entgegengetreten.

Wie ist dem abzuhelfen? Auf welchen Fundamenten könnte sich das neue Gebäude erheben?

Der Unterricht wird von einem begeisterungsfähigen Fachmann erteilt, der auf allen Gebieten der Theorie und Praxis gründlichste Kenntnisse hat, vor allem aber ein guter Chorleiter ist. Man weise ihm auch Unterricht in den oberen Klassen zu, damit er auch in anderen Stunden Verbindung mit seinen Musikschülern hat, die Fäden zwischen den verschiedenen Unterrichtsgegenständen ziehen kann und ihm die Disziplin erleichtert wird. Er muß eine ganze Persönlichkeit sein; ohne sie wird auch der wissenschaftlichste Unterricht unersprießlich werden. Der Schüler muß mit dem größten Vertrauen zu ihm aufblicken, der ganze Unterricht muß getragen sein von einer einzigen idealen Begeisterung. Deshalb wird dieser Unterricht zu dem schwersten, anstrengendsten und aufreibendsten gehören, den es zu erteilen gilt: denn der Lehrer muß sich stets voll ausgeben, da höchste Konzentration und stete Nervenanspannung erforderlich sind. —

Es gibt keinen Gesang-, sondern nur Musikunterricht, der obligatorisch für jeden Schüler aller Klassen ist, erst recht für die sog. unmusikalischen, denn die haben ihn am nötigsten. Musik ist kein Spezialfach für Auserwählte, sondern eine geistige Macht, die unser gesamtes Kulturleben, also jeden einzelnen durchdringen muß. Die Beurteilung auf dem Zeugnis ist der eines jeden wissenschaftlichen Faches gleichzusetzen. Er baut sich allmählich auf einem theoretischen und praktischen System auf, das nach pädagogischen und musikwissenschaftlichen Gesichtspunkten aufgestellt ist. Die Stundenzahl wird wenigstens auf 3 erhöht, die sog. Randstunden sind ihm nicht allein aufgehoben.

Am theoretischen Kursus haben alle Schüler teilzunehmen. In ihm wird an erster Stelle Musikgeschichte unterrichtet, besonders im Hinblick auf die Literaturgeschichte und die Musik des Auslandes. Hier kommt es darauf an, die Wesensart eines Komponisten oder einer Schule aus den Werken herauszuschälen und die Zusammenhänge klarzulegen. Die bedeutendsten Werke sind am Klavier ev. mit Hinzuziehung von Solisten zu erläutern. In Städten, wo sich eine Oper oder Musikschule befindet, würde der Besuch der Hauptproben oder der Aufführungen den Eindruck der vorher erläuterten Werke vertiefen und zu einem Erlebnis machen. Die Theater vor allem haben die unbedingte Pflicht, regelmäßige, nach künstlerischen und pädagogischen Gesichtspunkten aufgestellte billige Schülervorstellungen zu veranstalten und nicht nur dann den Schulen billigere Plätze anzubieten, wenn sie fürchten, ihre Karten nicht los zu werden. Des weiteren wird der Schüler der oberen Klassen mit den Umrissen der Harmonielehre und den übrigen hauptsächlichsten theoretischen Kenntnissen bekanntgemacht. Auf weitere Einzelheiten einzugehen, ist hier nicht der Ort.

Die praktischen Musikstunden vereinigen alles zusammen, was sich musikalisch betätigen kann und will, sei es mit der Stimme oder einem Instrument. Im Mittelpunkt wird stets der gemischte Chor stehen, dessen Betätigungsfeld nicht zum geringsten auf dem Gebiete des deutschen unerschöpflichen Volksliedes liegt. Die jetzt allenthalben zugelassenen Mädchen geben willkommene Gelegenheit zur Schaffung eines Madrigalchors, der die Grenzen im gemischten oder Frauenchor erweitern läßt. Die hauptsächlichsten Regeln über Stimmbildung, Atemführung, Treffsicherheit usw. lernt der Schüler nebenbei an dem Stück. Es handelt sich nicht darum, Stimmathleten oder Akrobaten in der Treffsicherheit großzuziehen, wie das heute oft geschieht, sondern in die Werke alter und neuer Meister einzuführen, Geschmack und Urteilskraft zu bilden und Liebe und Begeisterung zur Kunst zu erwecken. Des-

halb muß stets im Mittelpunkt die Aufführung stehen und nicht die graue Theorie. Sie stachelt den Ehrgeiz an, macht alles lebendig und gibt den begabten Instrumentalisten Gelegenheit, ihr Können auch öffentlich zu zeigen. Ein Schulorchester wird willkommene Abwechslung in die Vortragsfolge bringen. —

Eine bestimmte Methode vorzuschreiben, wäre verkehrt. Die Kunst kennt in dieser Hinsicht kein Gebot. Es führen viele Wege nach Rom, und wie der einzelne das vorgesteckte Ziel seines Lehrplans erreicht ist gleichgültig. Hier entscheidet nur die Persönlichkeit und ihre Begeisterungsfähigkeit. Die Methode darf aber nicht im Technischen, Handwerklichen stecken bleiben; was uns nottut, ist die schöpferische Tätigkeit der Schule.

Die erste Berliner Schulmusikwoche im Mai vorigen Jahres hat sich um diese Probleme bereits abgemüht. Trotz geistreicher Anregungen und praktischer Darbietungen hat sie in Wirklichkeit nicht viel Positives zutage gefördert*). Ich fürchte auch, daß solche Beratungen nicht zum Ziele führen werden. Hier muß einmal keck zugegriffen werden, und man wird sehen, daß es gehen wird — wenn auch einige gelehrte Häupter ins Wackeln geraten — und daß die Saat, die man in der Jugend sät, tausendfältig aufgehen wird zum Segen und Heil unserer lieben deutschen Kunst. Auch hier gilt das Wort: Wer die Jugend hat, hat die Zukunft.

*) Vergl. Otto Kahse: Die erste Berliner Schulwoche, Z. f. M., 1. Juliheft 1921.

Zu unserer Notenbeilage

Um auch einmal unseren Geige spielenden Lesern wieder etwas zu bieten, haben wir für diese Nummer eines der Stücke von Julius Weismann gewählt, das seinem in absehbarer Zeit im Steingräber-Verlag erscheinenden op. 60 entnommen ist und gerade auch der heranwachsenden Jugend Freude bereiten dürfte. Auch in diesem einfachen, melodiereichen Stücke kommt die sinnige Natur des bekannten Komponisten zur vollen Geltung, stärker sogar als in manchem seiner größeren und schwierigeren Werke. Das Stück könnte man mit Elegie bezeichnen, wobei man seine Phantasie ohne weiteres etwas spazierengehen lassen darf. Der schönen, in sich verharrenden Hauptmelodie, die den elegisch-klagenden Grundton des Stückes festlegt, folgt ein bewegterer, zunächst fast schwärmerischer zweiter Teil mit treibender Modulation, von dem man glaubt, er werde sich zu einer Energieentfaltung aufraffen und die elegische Grundstimmung beseitigen. Aber er sinkt fast klagend zurück und verankert sich, indem das Klavier die Hauptmelodie ergreift, während die Violine einen konzentrierenden Kontrapunkt herbeibringt, nur um so stärker in der Grundstimmung. Und mit aller Offenheit und Deutlichkeit trägt nun die Violine die elegische Hauptmelodie in die höhere Oktave, ein kleines Meisterstück hinsichtlich organischer seelischer Entwicklung. Wir fühlen, über die Elegie als solche läßt sich nicht hinauskommen, sie läßt sich nicht bannen. Und wenn nun ein glückliches Dur-Idyll folgt, so ist dies nichts als ein glückliches Erinnern, was der Komponist durch den Dämpfervortrag (con sordino) noch im besondern kenntlich gemacht hat. Daß, nachdem man das Bisherige im angegebenen Sinn verstanden hat, der erste Teil wiederkehren muß und mit dem offenen Geständnis elegisch-klagenden Zustandes geschlossen wird, liegt in dem organischen Verlauf eines derartigen Seelenzustandes begründet, wenn man auch hervorheben könnte, daß die Wiederkehr des Hauptteils durch den Einfluß der Glücksidylle bereichert werden könnte. Der eine oder andere Musiker wird vielleicht überhaupt dem Klavierpart da und dort eine etwas größere Sorgfalt zugewendet wissen mögen, in welchem Fall auch die paar Quintenfortschreitungen, obwohl sie sich theoretisch motivieren lassen, zum Verschwinden gebracht würden. Aber das ändert nichts an der ebenso schönen wie organischen künstlerischen Gestaltung eines echt menschlichen Zustandes.

Eine Propaganda für Beethovens Sinfonien in A- und F-Dur im Jahre 1816

Mitgeteilt von M. Kaufmann / Karlsbad

Ein Zufall spielte mir die Erstausgabe von Beethovens „Wellingtons Sieg“ oder „Die Schlacht bei Vittoria“ (91. Werk) im Arrangement für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello, verlegt von S. A. Steiner & Co. in Wien (Verl.-Nr. 2366) — diese Ausgabe fehlt bei Nottebohm —, in die Hände. Interessant ist die auf einem dem Titelblatte folgenden Bogen gedruckte „Pränumerations-Anzeige auf zwey neue große Sinfonien (in A. und F.dur) von Ludwig van Beethoven, welche im Kunst- und Musik-Verlag der Unterzeichneten, in unten bemerkten Ausgaben erscheinen werden“. Ich lasse den genau wiedergegebenen Text dieser Pränumerationsanzeige hier folgen:

Der Name des genialischen Herrn van Beethoven's bürgt gewissermaßen schon für den hohen Werth der hier angekündigten zwey neuen großen Sinfonien desselben. Aber auch ohne Vorsetzung seines Namens würde jeder im Gebiete der Tonkunst Eingeweihte, den Schöpfer dieser Meisterwerke nicht verkennen. Denn so wie Herr van Beethoven anerkannt der größte Compositeur unserer Zeit ist, eben so gehören auch diese Sinfonien — welche hier in Wien bey den zum Besten wohlthätiger Zwecke veranstalteten Concerten unter eigener Leitung dieses berühmten Compositeur mit außerordentlichem Beyfall ausgeführt wurden — unter die gelungensten Schöpfungen seines ideenreichen tiefbegründeten Genies.

Originalität ist ihr Hauptcharakter, und der systematische Wechsel von blühender Harmonie, von Zartgefühl und Kraft, Lieblichkeit und kühnen ergreifenden Modulationen, herzlichen Melodien und frappanten Ton-

fällen, stämpelt sie zu großen Kunstwerken. Oft staunt selbst das geübte Ohr bey den tiefen Mysterien ihrer seltsamen Fantasien, doch enthusiastische Begeisterung ergreift es, wenn bey wiederholtem Hören der Tonsatz kristallrein in himmlischer Klarheit sich entfaltet.

Um nun alle Freunde der Tonkunst in dem Genusse dieser herrlichen Kunstwerke — welche wir käuflich als Eigenthum an uns gebracht — zu setzen, haben wir uns entschlossen, ebensolche Ausgaben wie bey dem bereits in unserm Verlag erschienenen mit dem seltensten Beyfall aufgenommenen Meisterwerke Beethovens, betitelt: Wellingtons Sieg — zu veranstalten nämlich:

	Pränumerations-Preis
1. Vollständige Partitur	in Augsb. Cour. fl. 10
2. Vollständiges großes Orchester in Auflagestimmen	„ „ „ „ 12
3. In Harmonie für 9 Stimmen .	„ „ „ „ 8
4. In Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violonzello . . .	„ „ „ „ 5
5. In Trio für das Piano-Forte, mit Violin und Violonzello . . .	„ „ „ „ 5
6. Für das Piano-Forte auf 4 Hände	„ „ „ „ 5
7. Für das Piano-Forte allein . .	„ „ „ „ 3

Sämmtlich diese Ausgaben werden unter der unmittelbaren Revision ihres Schöpfers Herrn Ludwig van Beethoven, vollendet. — Wir werden keine Kosten sparen, um selbe dem innern Werthe angemessen auch im Äußern schön und korrekt auszustellen, daher auch Stich, Papier und Druck derselbe wie bey der Ausgabe von Wellingtons Sieg seyn wird.

Zur Beseitigung aller unrechtmäßigen und unrichtigen Bearbeitungen werden wir alle diese obangeführten Bearbeitungen an ein und demselben Tag ausgeben.

Da die Größe der Sinfonien vielleicht an Stärke der Bogenzahl verschieden seyn dürfte, so könne wir vor der Hand, für die zweyte Sinfonie die jedoch von der ersten unzertrennlich ist, in voraus keinen Preiß bestimmen, nur so viel bemerken wir, daß dieser Pränumerations-Preis, der Billigkeit gemäß, in wesentlichen von keiner großen Differenz seyn wird. — Die Pränumeration bleibt bis zur Erscheinung der ersten Sinfonie offen, nachher tritt der erhöhte Ladenpreis ein.

Die P. T. Herrn Musikfreunde, welche sich mit Einsendung des Pränumerations Betrages bey Zeiten — auf ein oder die andere Ausgabe — direkte an uns oder an die Ihnen nächstgelegenen Musikhandlungen des Inn- und Auslandes wenden, erhalten Exemplarien von den besten erstern Abdrücken. Bey Empfang der ersten Sinfonie, wird sogleich auf die zweyte vorausbezahlt.

Ungeachtet seit längerer Zeit bereits an dem Stiche dieser Werke gearbeitet wird, so können wir doch gegenwärtig noch nicht den Tag der Erscheinung bestimmen, welchen wir nachträglich durch die öffentlichen Zeitungen bekannt machen werden.

Wien im Februar 1816.

S. A. Steiner und Comp.
k. k. privil. Kunsthändler und Inhaber der privil. Chemie-Druckerey am Graben Nr. 612.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Den neuen Lesern unsrer Zeitschrift sei zunächst mitgeteilt, daß in diesen vom Herausgeber stammenden „Betrachtungen“ versucht wird, auf zwanglose Art praktische Ästhetik zu treiben. Da sie bei gar manchen Lesern auf starke Teilnahme stießen, so sollen sie auch im neuen Jahrgang fortgesetzt werden. Eine solche Teilnahme ist auch notwendig, da ich sonst der erste wäre, der diesen Versuch als verfehlt ansähe. Man verstehe mich nicht falsch: Die Sache ist doch schließlich die, daß eine Zeitschrift in erster Linie der Zeit dient. Lernte man einsehen, daß ernsthafte Bemühungen, zu einem produktiven Nachdenken anzuregen oder doch zu innerer Bereicherung beizutragen, auf Gleichgültigkeit stoßen, so haben diese Bemühungen zum mindesten ihren nächsten Zweck verfehlt, und man tut gut daran, daraus die Konsequenzen zu ziehen. Das ist nun, wie gesagt, nicht notwendig, und so wird denn auf diesem Gebiet fortgefahren. Bemerkt sei noch, daß der Verlag solchen neuen Abonnenten, die auch die früheren „Betrachtungen“ kennenlernen möchten, diese auf Wunsch nachliefern wird. Da ein gewisser Zusammenhang herrscht, häufig auf bereits Gesagtes Bezug genommen wird, ist es auch notwendig, daß derartige Leser die früheren Betrachtungen kennen. Die heutige schließt sich auch unmittelbar an die letzte im vergangenen Jahr an, indem versucht werden soll, der schwierigen Frage näherzutreten, was man gerade in der Tonkunst unter „bilden“ zu verstehen habe. Wir beschäftigten uns nämlich dort mit Goethes Künstlerspruch: „Bilde Künstler! Rede nicht! Nur ein Hauch sei dein Gedicht!“ So hätten wir denn, unter Zugrundelegung des bereits Gesagten, heute der speziellen Forderung näherzutreten: Bilde, Musiker!

Wir können diese Forderung gleich mit den Worten ausdrücken: Sei in allem, was du tust, absoluter Musiker, bilde demnach so, daß alles, was du zum Ausdruck bringst, auf absolut musikalische Art geschieht. Daß dies eine der wichtigsten musikalischen Fragen betrifft, die es überhaupt gibt, unterliegt keinem Zweifel, schließlich dreht sich die ganze Entwicklung der Tonkunst gerade hierum, wie weit man dieser Forderung gerecht zu werden vermag, und wie weit man von ihr abweicht. Grundlegend ist die Frage vor allem für die gesamte Vokalmusik, dann aber jene Instrumentalmusik, die in dieser oder jener Art einen besonderen Vorwurf durchführt, schließlich aber natürlich auch für jene, der man die besondere Bezeichnung absoluter Musik gegeben hat. Daß diese gar oft durchaus nicht „absolut“ ist, diesen Namen nur äußerlich trägt, führt gleich in die Untersuchung hinein und läßt gerade die Frage, was denn absolut sei, und ob der Ausdruck

nicht äußerlich, lediglich als Gattungsbezeichnung gebraucht werde, mit aller Energie erheben. Wenn wir nämlich sagen, es gibt gerade so gut eine absolute Vokalmusik wie Instrumentalmusik, so weiß ich natürlich sehr gut, daß damit der ganzen üblichen Musikästhetik gewissermaßen der Krieg erklärt ist, indem diese das Wort „absolut" in dem Sinne faßt, daß es sich dabei um eine Musik „an sich" handle, die gar keine Beziehung zu irgend etwas außerhalb des Bereichs der Musik aufweise, weshalb denn zunächst einmal das ganze Gebiet der Vokalmusik wegfällt, ferner aber sämtliche Instrumentalmusik, die auch nur entfernt irgend etwas mit einem „Programm" zu tun haben könnte. Freilich konsequent sind diese Ästhetiker nicht, indem sie u. a. fast den ganzen Beethoven, der gerade ein Hauptpfeiler für diese ganze Ästhetik ausmacht, fallen lassen müßten. Man sieht schon hieraus, daß mit dem Wort „absolut", so es auf die gewöhnliche Art angewendet wird, im Grunde genommen nicht sehr viel anzufangen ist. Wir könnten da auch größte Musiker, wie Bach, Händel oder Mozart, die, da sie ihr Bedeutendstes und Umfassendstes in ihrer Vokalmusik niedergelegt haben, gar nicht so recht in den „absoluten" Kreis hineingelangen lassen, während dagegen der gewöhnlichste Etüdenfabrikant, der Tausende von Stücken mit tatsächlicher Musik an sich liefert, dieses erlauchten Titels in höchstem Maße würdig zu sein hätte. Mit dem Wort absolut, das tatsächlich einen sehr tiefen Sinn hat, übrigens für alle Künste Anwendung finden könnte, gerade aber in der Tonkunst, und zwar aus innersten Gründen, zu besonderer Bedeutung gelangt ist, läßt sich in dem üblichen musikästhetischen Sinne wirklich nicht viel anfangen, indem es, wie schon die paar Proben auf diese Art seiner Bedeutung zeigten, zu geradezu ungeheuerlichen Schlußfolgerungen führt. Die Bedeutung der ganzen Frage wird sofort offenbar, wenn wir den Satz aufstellen, daß es gerade so gut eine absolute Vokal- wie Instrumentalmusik gibt.

Man kommt nun einmal in der Musikästhetik ohne ein wenig Historie nicht aus, die in diesem Fall nur den Zweck hat, das Wesen der Tonkunst auch auf jener Grundlage zu betrachten, auf der sie sich entwickelt hat, was dann eben bewirkt, daß man sich vor Einseitigkeiten und unlogischen Schlußfolgerungen, denen die rein ästhetische Betrachtung allzuleicht ausgesetzt ist, schützen kann. Gerade, was das Wort „absolut" betrifft, kann man auch ganz reizende, schlagende Einzelproben aus der Praxis geben, um die gewöhnliche Bedeutung dieses Wortes ad absurdum zu führen, und zwar bis in die neueste Zeit, indem eben die Praxis sich sehr wenig um ästhetische Formulierungen kümmert. Die als die absolutest angesehene Instrumentalform, die Fuge, ist vokalen Ursprungs, sie würde also ihre Gesetze auf einer Grundlage erhalten haben, die dem Wesen des Absoluten widerspricht. Oder, ein Spezialfall: Da jedes Vokalstück nichts mit dem Wesen der absoluten Musik zu tun hätte, so wäre gerade eine so charakteristische Fuge wie die „Ekelfuge" in Händels „Israel in Ägypten" noch im besonderen denkbar programmatisch. Was ist sie aber ihrem Ursprung, ihrer Entstehung nach? Eine reine Instrumentalfuge, der Händel die bekannten Worte untergelegt hat, so daß sie nun eben, statt „absolut" instrumentaliter, vokaliter vorgetragen wird. Mit einem Schlage wäre also ein derartiges Stück seines absoluten Charakters beraubt worden, weil es nun Beziehungen zu außermusikalischen Vorstellungen aufweist. Indem Händel in die Instrumentalfuge nachträglich — nämlich ein paar Jahrzehnte später — etwas „hineindachte", benahm er sich, um eine weitere Schlußfolgerung daran zu knüpfen, höchst unmusikalisch, indem es ja nach der Anschauung gerade der heutigen Musikästhetik eine Art Verbrechen, ein Zeichen von Unmusikalität ist, auch außermusikalische Vorstellungen bei Anhören „absoluter" Instrumentalmusik zu haben. Und wie, das gleiche Stück ist — die Umänderungen sind minimal — das eine Mal „absolut", das andere aber nicht? Oder, wenn wir z. B. nicht wüßten, daß Schubert oft Themen zu Variationszwecken seinen Liedern entnahm, dann hätte man eben anzunehmen, daß diese Themen „absolut" zu nehmen sind, und kein Hahn krähte danach. Auch modernste Musiker, die noch fähig waren, ein absolutes Liedthema zu „bilden", verfuhren nach diesem höchst unästhetischen, aber tief musikalischen Gesetz, nämlich z. B. Mahler in seiner ersten Sinfonie, die zu Themen Weisen aus seinen Liedern verwenden. Man sieht aus solchen Beispielen schnell, worauf es ankommt: Seid fähig, echte Motive, Themen oder Melodien zu bilden; wo ihr's herhabt, ist ganz gleichgültig. Geschieht es auf dem Wege des Wortes, so wird jede Potenz auf diesem Gebiet sagen können, daß sie das „Wort" sogar sehr ernst nahm, also, nach Auffassung der üblichen Musikästhetik, völlig unabsolut vorging. Woraus eben weiter zu schließen ist, daß nicht der vokale Ursprung es ist, der „absolute" Leistungen verhindert. Von allen echten Liedern, weiterhin von aller absoluten Vokalmusik überhaupt, läßt sich das Wort nachträglich sogar entfernen, ohne daß sie ihrer eigentlich musikalischen Bedeutung verlustig ginge, wie es auch die Praxis, die naturgemäß vorgeht, in mannigfachster Beziehung zeigt. Man kann etwa ganze Opernfinales rein instrumental hören, die vernehmlich und deutlich zu solchen Tausenden sprechen, die die betreffenden Opern gar nicht kennen, während es eine Menge „absolut" gemeinter Instrumentalmusik gibt, bei der man sich deshalb Worte wünschte, damit sie wenigstens etwas sagt; nützen würde es natürlich auch nichts.

Bilde, Musiker, sei absolut, und rede nicht, wird uns nun bereits etwas klarer geworden sein. Stoße alles heraus, was nicht mit absoluten musikalischen Mitteln gesagt wird, handle es sich um instrumentale oder vokale Musik. Vermagst du das, dann kannst du — wir wollen einen Schritt weiter gehen — das „Tollste" im Sinne des Außermusikalischen zum Ausdruck und zur Darstellung bringen. Nicht darauf kommt es, wenigstens zunächst, im rein künstlerischen Sinn an, *was* man ausdrückt, sondern *wie* man es ausdrückt. Und das „Wie" sind eben die „absoluten" musikalischen Mittel. Was sind nun solche? Nun, eben solche, die mit dem eigentlichsten Wesen der Tonkunst übereinstimmen. Was ist denn aber dieses? Das ist nun allerdings wieder leichter gefragt als so ohne weiteres beantwortet, denn wenn wir sagen, das Wesen der Tonkunst sind ihre innersten Gesetze, so fragt man wieder nach diesen. Wir

werden aber schon zurecht kommen, wenn wir gleich zu den wahren Meistern und unmittelbar in die Praxis gehen. Wir wählen da eine Situation, die gepfeffert voll von außermusikalischen Vorstellungen ist, und sehen zu, wie sich dabei der echte, „absolute" Musiker benimmt. Steht da also ein Kerl vor einem Hause und flucht und wettert, daß er Tag und Nacht keine Ruhe habe, sein Herr ihm kein stilles Stündchen gönne, er immer wieder aufgescheucht werde, wenn er schlafen wolle, wobei er zu allem hin noch miserabel verköstigt werde. Der Kerl ist zudem ein Hasenfuß, der in der Vorstellung fortwährend die Püffe seines Herrn fühlt, und ach, er möchte doch gar zu gern schlafen. Das ist bekanntlich Leporello, wenn er auftritt. Wie gibt nun Mozart diesen Kumpan mit seinem ganzen jetzigen Vorstellungskreis? Obgleich es Nacht ist, hat für Leporello das immerhin noch recht helle F-Dur zu herrschen. Seine berühmte Melodie ist rhythmisch, dienstfertig, regelmäßig, das letztere insofern, als eben ein Diener immer eines Kommandos gewärtig zu sein hat. Erst als Leporello (2. Abschnitt) zu einer ganz andern Vorstellung gelangt, daß er nämlich auch den Herrn spielen möchte, nimmt die nun in Herrenhöhe gelangte Melodie einen andern Charakter an, streift das rhythmisch Dienstfertige ab und ergeht sich in freiem Auf und Ab. Wie geformt, „gebildet", ist nun aber die Dienermelodie. Von unten nach oben arbeitet sie sich in erregtem Tempo empor, warum? Der Kerl schimpft, redet sich in seinen Ärger hinein und erhebt dadurch seine Stimme immer mehr in die Höhe. Mit welch geformter, „absoluter" Rhythmik geschieht dies alles; es könnte sich um einen „absoluten" Geschwindmarsch handeln, strenger absolut musikalisch würde die Melodie nicht gebildet sein. Dazu alles einstimmig, selbst Begleitharmonien fehlen. Warum wohl? Harmonien gäben hier eine gewisse Wärme, und unserm Leporello ist's sehr ungemütlich zumute. Erst als er auf dem langen b das Wort dormir (schlafen) singt, tritt plötzlich wärmende Harmonie ein, aber mit welchen sonstigen Vorstellungen ist dieser lange Ton, in dem Leporello in Gedanken alle „Viere" gemächlich und sehr lange von sich strecken möchte, verknüpft? Das werden wir nun gleich sehen. Nervös geht dieser Dienerheld in seiner Hauptmelodie auf und ab, ich sagte aber schon, daß er die rohen Püffe seines Herrn, der ihm keine Ruhe gönnt, selbst in der Phantasie spürt. Und da haben wir nun das Alarmauftaktmotiv, das forte und denkbar unsanft hineinspielt; ein richtiger Darsteller des ängstlichen Leporello müßte hier zusammenzucken, indem er eben glaubt, plötzlich sei Don Juan da, der das Geschimpfe seines Dieners unsanft unterbricht. Wie hätte nun ein moderner Komponist, so er überhaupt darauf gekommen wäre, Don Juan in der Phantasie Leporellos vorhanden sein zu lassen, diese Vorstellung gegeben? Da würden wir so einige Orchesterstöße erleben, unordentlich hin und her, die aber — das läßt sich ohne weiteres sagen — nicht im mindesten musikalisch „geformt" wären. Und nun, wie absolut musikalisch geht Mozart vor? Ob der Hörer merkt oder nicht, was die musikalisch streng geformte, dabei doch wieder mannigfaltig angewendete Figur bedeutet, sie ist ein im absoluten Sinn angewendetes Motiv, das seine Existenzberechtigung auch auf rein musikalische Gesetze gründet. Und dieses köstliche dormir, wo die Figur in eine über zwei Oktaven sich erstrekkende Tonleiter ausmündet, d. h. dem langen, dahingestreckten Ton b, unserm Leporello, der schlafen möchte, aber nicht darf, keine Ruhe läßt. Die konträrsten Vorstellungen finden wir in diesen paar Notenzeilen zum Ausdruck gebracht, alles geformt, gebildet in einer Art, daß unserm: Bilde, Künstler! Rede nicht! in genialster Weise Rechnung getragen ist. Ich sage nochmals, das Gegensätzlichste wird auf absolut musikalische Weise gegeben, und ich denke, auch das irrationale: Nur ein Hauch sei dein Gedicht! fühlen wir vernehmbar. Indessen, wir werden auf diesem Gebiet noch weiteres Material sammeln wollen, ferner tun wir gut, auch Gegenbeispiele zu wählen. Um so besser läßt sich dann nachher zu Schlußfolgerungen gelangen.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Weihnachten — dreimal Bachs Weihnachtsoratorium, in der Staatshochschule, in der Singakademie und vom Pfannschmidschen Chore! Das beweist wieder, wie einseitig unsere Berliner Oratorienpflege ist, und wie sehr man die doch wirklich reiche Oratorienliteratur ignoriert. Auch die Sinfoniekonzerte fangen an, der Spielplatz einseitiger Spezialisten zu werden. Von Mahler und Bruckner will ich gar nicht mehr reden, ebenso der beiden jüngsten Aufführungen von Beethovens neunter Sinfonie durch Meisel und Brecher nur so quasi en passant gedenken. Mehr schon des jungen Dänen Charles Lautrup, der außer Mozarts Es-Dur-Sinfonie endlich mal wieder Schumanns Es-Dur-Sinfonie sicher, aber reichlich grob herausbrachte. Dazwischen spielte sein älterer, bei uns hochgeschätzter Landsmann Victor Bendix ein eigenes Klavierkonzert in G-Moll, ohne aber als Komponist und Pianist rechten Erfolg zu haben. Ein anderer neuer Dirigent war Herrmann Ludwig. Der junge Mann gab zwei Konzerte und zeigte einen frischen Zug ohne jeden modischen Subjektivismus. Wenn er sich noch verfeinert, ohne diese Verfeinerung in Geistreicheleien gegen das darzustellende Kunstwerk zu sehen, könnten wir in ihm vielleicht einmal wieder einen Dirigenten der großen, schlanken Linie erhalten. Das Interessanteste seiner Darbietungen war ein Vorspiel zu Büchners Revolutionstragödie „Dantons Tod" von R. F. Mendelssohn, ein erfindungsreiches, formensicheres und interessant, aber nie häßlich instrumentiertes Werk, das Nichtigste hypermoderne Kompositionen von Max Lothar, eine Märchen genannte „lyrische Dichtung", und fünf Lieder mit Orchester, denen die schöne Sopranstimme von Margarete Lehnert zum Opfer fiel. Eine junge Geigerin Elfriede Urbach schnitt mit Bruchs G-Moll-Konzert trotz einiger kleiner Entgleisungen gut ab. Ebenso die im zweiten Konzerte mitwirkende Violoncellistin Victoria Klinger. Schon daß sie das klassische, immer nur in Schülerkonzerten gehörte, einsätzige A-Moll-Konzert von Goltermann spielte, war ein Verdienst. Weiter trat dort noch die Sopranistin Lilly Schustherr-Vent

von der Oper in Saarbrücken auf und wies sich als tüchtige „Dramatische" aus.

Die Revalo-Gesellschaft gibt nun zur Propaganda ihrer „veredelten" Streichinstrumente große Konzerte. Eins dirigierte Nikisch, ihr gläubiger Protektor. Darin hörte man u. a. die veraltete, stillose Bearbeitung, die seinerzeit Ferd. David mit einem Concerto Grosso in G-Moll von Händel unternahm. Wer sich derer heute noch bedient, an dem sind ungefähr fünfzig Jahre musikwissenschaftlicher Arbeit rein praktischer Art spurlos vorübergegangen*). Wie stabil ist doch das Ignorantentum, wenn es sich an einen gefeierten Namen heftet! Vorher geriet dem berühmten Dirigenten die Ouvertüre zu Cherubinis Anakreon wunderbar schön, nachher setzte er uns aber Liszts vierzehnte Ungarische Rhapsodie als eine so bizarre Karikatur vor, daß man annehmen muß, er habe sich da einmal einen schlechten Witz gestattet. Dazwischen führten nun Einar Hansen und Leberecht Goedecke eine Revalogeige und einen Revalokontrabaß als Soloinstrumente vor. Beide Künstler sind tadellose, große Virtuosen, also nicht an dem fragwürdigen Klange der Instrumente schuld. Die E-Saite der Geige ließ fortwährend ein klirrendes Nebengeräusch hören, und der Kontrabaß klang, als ob er einen Riß am Körper hätte. Auf beiden Instrumenten sprachen aber die Flageolettöne leicht und schön an. Wenn da wirklich nur billige Marktware „veredelt" wurde, ist viel, sehr viel erreicht; eine Konkurrenz mit den alten Meisterinstrumenten kommt aber nicht in Frage.

In der Staatsoper waren Walter Braunfels' Vögel eingezogen. Das in der Musik lyrisch gestimmte, in schöner Tonsprache gehaltene Werk hatte dank einer vortrefflichen Darstellung auch hier einen entschiedenen künstlerischen Erfolg, der ihm aber keineswegs ein längeres Bühnendasein verbürgt. Der Menge ist Aristophanes längst fremd geworden, und man will die griechisch-römische Mythologie und die Allegorie, die die ersten anderthalb Jahrhunderte der Oper beherrschte, nicht mehr auf der Bühne sehen. Sie stehen selbst Glucks klassischen Meisterwerken im Wege, die nicht mehr durch die erhabene Musik allein gehalten werden können. Um wie viel weniger aber die Märchenoper von Braunfels, deren Musik als ein Stilkompendium allerhand einschlägiger Vorbilder bezeichnet werden könnte! Aber, wie gesagt, den Musiker fesselt ihr guter und wohllautender Duktus, und so hört er da gerne zu.

* *

Der Fortlauf der Ereignisse änderte das Bild nicht wesentlich. Fremde Dirigenten hatten sich jedoch auf Mozart gestürzt, aber nur auf die beiden Sinfonien in Es-Dur und G-Moll, die nun wiederholt herauskamen. Und Ferruccio Busoni unternahm es, in zwei eigenen Konzerten und einem der Staatsopernkapelle je drei Klavierkonzerte des göttlichen Meisters zu spielen. Leider waren dabei nur die Noten von Mozart, ihre Beseelung durch und durch busonisch. Carl Reinecke, der letzte echte Mozartspieler, würde sich im Grabe umgedreht haben. Er, der zwar kein Musikhistoriker war, aber doch ein sicheres historisches Stilgefühl hatte, arbeitete ja auch — natürlich vergebens — mit den Musikhistorikern durch seine Schrift über den stilgerechten Vortrag jener Konzerte Hand in Hand. Was aber die professionellen Musikhistoriker praktisch Lebendiges zu leisten vermögen, bewies Dr. Beckmann am ersten Orchesterabend seiner „Kammerkonzertvereinigung". Deren Programme sollen keineswegs durch das historische Interesse bestimmt werden, sondern solche Musik der Vergessenheit entreißen, die zu hören noch heute genußreich ist. Und zwar ausgesprochenermaßen. Demgemäß hatte man da die Ouvertüre aus einer G-Dur-Suite von J. F. Fasch (1668—1758), ein Concerto Grosso in F-Moll von P. Locatelli (1693—1764), ein Oboenkonzert in G-Moll von Händel und eine Sinfonie in Es-Dur von Carl Ditters von Dittersdorf (1769). Fasch in Riemanns, Locatelli in Scherings, Händel in Seifferts und Dittersdorf in Beckmanns Bearbeitungen, die sich dem Laien besonders in den gut ausgesetzten Generalbaßstimmen offenbaren. Nun erschien zwar das Stück von Fasch als alter, schwer verdaulicher Schinken, aber Locatelli wirkte dafür um so unmittelbarer. Man ahnte das der Zeit trotzende Wesen des Genies. Mehr natürlich noch in Händels Erhabenheit. Den Vogel schoß indessen doch Dittersdorf ab. Diese frische, in Beckmanns Bearbeitung so voll und rund klingende Sinfonie hält in der Tat auf klassischen Programmen die Nachbarschaft von Haydn, Mozart und Beethoven aus. Die Dirigenten sollten auf sie achten. Die Aufführung bewies, daß die junge Gesellschaft, die im wesentlichen aus Musikfreunden beiderlei Geschlechts besteht, seit voriger Saison weite Schritte zur Vollkommenheit gemacht hat. Ausgezeichnet blies Gottfried Schreiber vom Staatsopernorchester seine Oboe.

Einen weiteren Lichtstrahl im Konzerteinerlei hatten wir in der zweiten Kammermusik Hjalmar von Damecks. Da wurde mit einer deutschen Variationensuite in F-Dur von Paul Peurl begonnen. Dieses für zwei Violinen, zwei Violen, Violoncello, Kontrabaß und Continuo gesetzte Werk hat die drei Noten f—g—a zum Grundmotiv. Es wurde nach den Ausgaben von 1611 und 1620 gespielt und warm aufgenommen. Desgleichen die spaßige Suite „Apotheose Lullis" von F. Couperin (le Grand): vierzehn Sätzchen für zwei Violinen, Violoncello und Continuo, die Lulli und Corelli in den Gefilden der Seligen und auf dem Parnaß zeigen. Dort überzeugen sie Apollo, daß die Vereinigung des französischen und italischen Geschmackes eine Vollendung der Musik bringen müsse. Schließlich erreichen noch die französischen Musen, daß man anstatt Sonate und Kantate auch Sonade und Cantade sagen dürfe, wie man ja auch anstatt Serenate und Ballate (italisch) Serenade und Ballade sage. Ja, die Alten musizierten naiv! Aber gesund, was das Publikum wohl herausfand. Nach Couperin kam Mozarts D-Dur-Divertimento für Streichinstrumente und Hörner, dann aber Ewald Straessers dreisätziges Klavierquintett in Fis-Moll (op. 18), welches sehr gut aufgenommen wurde. Der Komponist, der im „Fortschritte" Maß zu halten weiß, hat in Berlin überhaupt guten Boden gewonnen.

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

Mit der Eingeweihten nicht unerwartet gekommenen sofortigen Annahme des Entlassungsgesuchs Fritz Reiners war die Krise in der Leitung der Kapelle und damit zugleich der Oper akut geworden. Die alsbald erfolgte Übernahme des von diesem zu leitenden Reihe-B-Konzerts am 29. Dezember durch Fritz Busch deutete aber auch schon darauf hin, in welchem Sinne ihre Lösung erfolgen würde. Busch feierte an dem Abend einen unbestrittenen und glänzenden Erfolg im Zeichen Beethovens. Als er dann, acht Tage später (6. Januar), wieder im Zeichen Beethovens, sein vorgesehenes (drittes) Gastkonzert leitete, da stand er schon an der Spitze der Staatskapelle als der seinigen. Der Vertrag, der ihn für Dresden verpflichtet, war abgeschlossen. Im Konzert war er Gegenstand stürmischer Sympathie-Kundgebungen.

Blickt man nun auf die Ereignisse zurück, so muß man bekennen, daß man in Musikerkreisen Fritz Reiner

*) Über seine Stellung zu der früheren Spielpraxis hat sich Nikisch in einem Artikel der „Leipziger Neuesten Nachrichten" ausgesprochen, auf den wir nächstens zu sprechen kommen. Die Schriftleitung.

durchaus nicht leichten Herzens scheiden sah. Seine ganz ungewöhnliche Dirigentenbegabung hatte man im Konzert wie in der Oper nicht übersehen können. Bemerkenswert war dort wie hier besonders sein stilistisches Anpassungsvermögen; in der Oper wies ihn aber noch eine Sonderbegabung auf die italienischen bzw. romanischen Ursprungs. Man hätte also vielfach nicht ungern gesehen, wenn ein Ausweg gefunden worden wäre, ihn neben Busch dem Institut zu erhalten, so etwa, wie man in Berlin sich den Besitz eines Leo Blech sicherte. Indessen, Reiner, der jetzt, beiläufig erwähnt, in Rom die deutsche Musik zu Ehren bringt, hatte es von Anfang nicht verstanden, die Kapelle für sich zu gewinnen. Aus dem Ungarland von der Budapester Volksoper kommend und zuvor in Laibach tätig, übersah er ganz, daß er an die Spitze eines Instituts berufen worden war, das, eines der ranghöchsten seiner Art, eine jahrhundertlange Überlieferung hochhielt. C'est le ton qui fait la musique — und er fand den Ton nicht! — Wie anders Busch! — Ich erinnere mich einer Aussprache zwischen ihm und den Vorständen der Kapelle, zu der auch die führende Dresdner Kritik geladen war. Ja fürwahr, ein ganz andrer Mann, konnte man mit dem Chateauneuf in Zar und Zimmermann sagen. Wie er für bedrohte Interessen der Kapelle eintrat, und wie er ihre Rangstellung und die der Dresdner Oper einschätzte! — Kein Wunder schließlich, daß diese Kapelle die seine werden wollte; und unterdessen war nun auch am Operninstitut die Saat für ihn gereift, vorbereitet durch die Amtstätigkeit des an die Stelle Scheidemantels getretenen neuen Intendanten Dr. Reucker, der, durch Baron v. Puttlitz empfohlen, von Zürich kam. Ihm obliegt vor allem, wieder Ordnung in den gesamten Betrieb zu bringen, mit dem sogenannten Starsystem und seiner natürlichen Folge, den Gastspielverträgen, zu brechen und zu dem früher bewährten Ensemblesystem zurückzukehren. In diesem Wiederneuaufbau des Operninstituts soll nun Busch ihm als musikalischer Höchstkommandierender zur Seite stehen. Daß diese „Umstellung des Betriebs" sich nicht ohne Reibungen vollziehen wird, versteht sich von selbst. Aber Busch scheint mir der Mann, durchzuhalten. Jetzt macht man gegen ihn geltend, daß er sich nicht auch als Gastdirigent dem Opernpersonal vorgestellt habe. Auch bei Bruno Walters Wahl in München hätten Dirigenten wie Strauß, Schuch, Weingartner usw. Probe dirigiert. Das waren aber andre Zeiten. Da gab es in solchen Fällen eine entscheidende Stelle. Heute ist das nicht der Fall, und überdies drängte die Zeit angesichts der künstlerischen und finanziellen Lage des Instituts. Kurz, es blieb kaum etwas andres übrig, als die Beteiligten vor eine Tatsache zu stellen. Man wird nun hier über Busch als Operndirigent nicht eher urteilen können, als bis man ihn auch in dieser Eigenschaft kennen lernte. Aber aus seinen Leistungen als Konzertdirigent möchte man doch schließen, daß er auch in der Oper seinen Mann stellen wird. In der deutschen Oper möchte ich mich, nachdem ich zwei Beethoven-Abende und einen Abend mit Reger und Strauß von ihm hörte, dafür verbürgen. Die dramatische Wucht und Größe, mit der er u. a. die Koriolan-Ouvertüre dirigierte, überzeugte mich, daß er z. B. auch die Tragik des Don Juan erfaßt. Also: bange machen gilt nicht. Dirigenten, die künstlerische Persönlichkeiten sind, werden stets in besonderem Sinne Spezialisten sein. Wie ja auch Schuch seine Opern und seine Komponisten hatte. Jedenfalls haben jetzt Oper und Kapelle in Dresden wieder einen „Mann am Steuer", zu dem sie Vertrauen haben können. Jetzt heißt es also: Mit Volldampf voraus! —

Besprechungen

Bach-Jahrbuch 1920. 1. Jahrgang. Herausgegeben von Arnold Schering. — Leipzig 1921, Breitkopf & Härtel. 89 Seiten.

Das eben erschienene Bach-Jahrbuch ist an Umfang zwar nicht groß, enthält aber vor allem zwei Artikel, die diesen geringen Umfang mehr als genügend aufwiegen. Der erste ist von Andreas Moser, dem Berliner Hochschulprofessor und einstigen Mitarbeiter von Joachim, und behandelt das Thema: „Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein." (Seite 30—65.) Dieser inhaltreiche Artikel wird jedem Geiger eine große Freude bereiten, denn er unterrichtet sie über diese Solowerke Bachs historisch, violintechnisch sowie auch ästhetisch geradezu mustergültig. Interessant ist vor allem einmal der Hinweis, daß kein zweites Werk der deutschen Violinliteratur des 18. Jahrhunderts zu Lebzeiten seines Autors eine so weite Verbreitung gefunden hat wie dieses, so daß es also nächst den Organisten die Geiger sind, die die einsame Größe Bachs zuerst gefühlt haben. Ausführlich geht der Verfasser auf die Frage des „beweglichen" Violinbogens ein, die vor Jahren von Schering aufgeworfen und insbesondere von Schweitzer aufgegriffen worden ist. Moser lehnt diesen Bogen ab, was nunmehr auch von Schering im großen und ganzen frei zugegeben wird. Über die Frage, ob diese Werke eigentlich Kammermusikwerke seien, läßt sich streiten. Der Forderung Mosers, sie nicht im großen Konzert, sondern in Kammermusiksälen zum Vortrag zu bringen, werden wohl die wenigsten Geiger nachkommen, zumal man eine innere Notwendigkeit nicht einsieht. Der Begriff „kammermusikalisch" muß ja auch aus inneren Gründen bestimmt werden.

Der zweite Artikel ist vom Herausgeber und behandelt die Besetzung Bachscher Chöre. Jedem, der sich mit Bach eingehender beschäftigt hat, müssen schon gewisse Bemerkungen innerhalb der Chöre aufgefallen sein, die sich auf Soli- und Tuttistellen beziehen. Das große Verdienst des Verfassers besteht darin, daß er diese Vortragstechnik in ein bestimmtes System zu bringen vermag und dadurch der Praxis einen außerordentlichen Dienst erweist. Manche Stellen, die wir heute vom ganzen Chore singen lassen, sind solistisch gemeint, wodurch manches neue Licht diesen „Chören" aufgesetzt wird. Es ist ein Aufsatz, über den kein Bach-Dirigent mehr hinweggehen kann, mag auch noch dies und jenes zu weiteren Erörterungen Anlaß geben.

Des weiteren enthält das Jahrbuch einen kurzen, leider nur zu kurzen, Nachruf auf Oskar von Hase, den so hochverdienten Schatzmeister der Neuen Bach-Gesellschaft, ferner die Predigt des Generalsuperintendenten Schöttler anläßlich des achten deutschen Bachfestes, und weiterhin gibt B. F. Richter den Nekrolog auf Bach vom Jahre 1754 kommentiert in einem Neudruck. Schwach ist der Aufsatz von Paul Mies über die Behandlung der Frage in den Bachschen Kantaten. Ein schönes, musikalisch vornehmes und innerliches Thema wird hier durch eine formalistisch-schematische Methode zur Strecke gebracht. A. H.

Hugo Wolfs Briefe an Rosa Mayreder. Mit einem Nachwort der Dichterin des „Corregidor" herausgegeben von Heinrich Werner. — Rikola-Verlag, Wien, Berlin, Leipzig, München 1921.

In dreifacher Hinsicht ist die Veröffentlichung dieser Briefsammlung bedeutungsvoll und darum zu begrüßen: erstens als Briefe zwischen Tondichter und Textdichter, zweitens, was sich hieraus ergibt, aus dramaturgischen

Gründen, und drittens, weil sie uns, abgesehen von ihrem rein biographischen Werte, wegen der darin (wie in allen Briefen) sich unmittelbar kundgebenden impulsiven Bekenntnisse seines Künstlerempfindens wertvoll sind. Auch das dieser Briefsammlung angeschlossene Nachwort „Erinnerungen an Hugo Wolf von Rosa Mayreder" wirkt trotz des etwas stark zurückhaltenden Tones chronistengetreu und anschaulich, wenn ich mir auch etwas mehr Einzelheiten gewünscht hätte. Nun sollte zur Ergänzung der Mayrederschen Aufzeichnungen aber auch Dr. Heinrich Potpeschnigg endlich die an ihn gerichteten Briefe und seine besonders durch ihre Erklärungen Wolfscher Tonlyrik direkt Aufsehen erregenden diesbezüglichen Aufzeichnungen (nebst Erinnerungsblättern) veröffentlichen, damit selbe als authentisches Material vorliegen, zumal sie ja auszugsweise aus Decseys Arbeit her bekannt sind.

Nun einige markante Sätze: „. . ., denn ohne die ‚Meistersinger' wäre der ‚Corregidor' nie komponiert worden. Ja, der ‚Alte Zauberer' hat's uns Jungen angetan, und wohl uns, daß wir solche Pfade wandeln dürfen." (Matzen, 1. Juni 1895.) „. . . mit Gewalt läßt sich in der Kunst bekanntlich nichts erzwingen. Was tun? Ich schrieb sofort an Freund Larisch, mir die Partitur der ‚Meistersinger' zu schicken, um mich durch Befassen mit jener Partitur anregen zu lassen, inzwischen [Wolf gelang der Ausdruck der großen Szene Tio Lukas nicht im ersten Anlaufe und er klagt über die dadurch entstandene Schaffenspause] den ersten Akt des ‚Corregidor' zu instrumentieren." (Matzen, 8. Juni 1895.) „Für impulsive Naturen taugen Vorsätze gar nichts. Man tut schließlich doch nur das, wozu einen gerade Lust und Neigung antreibt . . ." (Matzen, 19. Juli 1895.) „Bei meiner verrückten Art, immer neue Kontrapunkte hinzuzumachen . . ." (Matzen, 5. Oktober 1895.) „Meine Musik verträgt absolut keine Striche, denn da ist alles sowieso schon aufs knappste bemessen." (Matzen, 8. Nov. 1895.)

Wenig bekannt dürfte sein, daß Otto Julius Bierbaum Wolf die Vertonung des „Lobetanz" antrug (nach der Affäre mit Oskar Fried?), Wolf aber diesen Plan ziemlich schroff ablehnte. Es bleibt bedauerlich, die Gründe Wolfs hierfür nicht zu erfahren. Vermutlich war ihm, dem Liedlyriker, die Bierbaumsche Dichtung zu lyrisch. In dramaturgischer Hinsicht wird man in diesen Briefen oft an Mozart gemahnt, so wenn Wolf „dringend eine oder noch besser zwei Strophen" von der Dichterin erbittet, oder das metrische Schema eines Verses („ich habe wegen der besseren Deklamation ohnedies schon Änderungen an denselben vorgenommen") angibt. (Matzen, 30. Mai 1895.) Wie eilig es Wolf oft hat, wenn er „das musikalische Gerüst zu den noch zu dichtenden Strophen" bereits im vorhinein entwirft — was dann im nächsten Briefe sich freilich als unpraktisch erwies. „Die Verse sind herrlich, wenn sie schon auch nicht mit meiner anticipando aufgeschriebenen Musik ganz übereinstimmen." Briefe aus Matzen vom 31. Mai und 1. Juni 1895. Anschließend heißt es weiter: „Das tut aber nichts. Diese antizipierte Musik ist für die Überleitungsmusik sehr gut zu verwenden, und Ihre Verse werden mich auch zu einer neuen Idee inspirieren." — Ein anderer Fall: „Um aber diesmal eine Verzögerung in dem stetigen Gang der Arbeit zu vermeiden, melde ich mich schon beizeiten . . . Ich habe im Sinn, den Schluß des dritten Aktes mit einem reicher ausgeführten Finale zu bedenken. Wollte ich nach der alten Schablone der Textwiederholungen, namentlich in Chorsätzen, vorgehen, so würden die paar Verse allerdings genügen, stundenlang darauf zu musizieren, wie ja das sattsam bekannte ‚Amen' in der Kirchenmusik . . . ein drastisches Beispiel dafür liefert." Ferner: „Die Ausarbeitung des Schlußchores: ‚Guten Morgen, edle Donna', hat mir unsägliche Schwierigkeiten gemacht. Ich verzweifelte schon an dem Zustandebringen eines eigentlichen Abschlusses und hatte mich mit der Idee vertraut gemacht, mit den letzten Worten der Mercedes das Stück enden zu lassen . . . wahrlich mit dem Mut der Verzweiflung machte ich mich an die schwierige Arbeit und arbeitete eine Woche ununterbrochen an dem Aufbau — und siehe da — es gelang und gelang herrlich." — Daß Wolf sich gewiß über manches im unklaren war, ja gerade, was die Kürze und Knappheit des thematischen Ausdruckes anbelangt, entschieden sich geirrt hat — verficht nichts im Hinblick auf die herrliche, melodienreiche, klar geschaute und tiefempfundene Musik. Daß m. E. der erste Akt der beste ist — ist ein Schicksal, das der Corregidor mit vielen anderen Opern teilt. Nun zurück zu dem Bändchen, das, vornehm ausgestattet (die beiden Bilder Prof. Karl Mayreders werden jedem Wolfverehrer lieb sein!), eine Fülle von Anregungen dem kunstbeflissenen deutschen Publikum bietet*). R. v. Mojsisovics

Richard Fricke, op. 70, Glockenhymne „Horcht auf, ihr Menschenkinder" für gemischten Chor a cappella. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Der Kantor und Musikdirektor an der Lutherkirche in Dresden hat hier ein Stück geschrieben, zu dem jeder Dirigent, der eine passende Komposition gelegentlich einer Glockenweihe braucht, und dem ein guter Chor zur Verfügung steht, mit Freuden greifen wird. Die Liedform erzielt bei aller Einfachheit des Satzes große Wirkung, wozu die Vollstimmigkeit — Sopran, Tenor und Baß sind geteilt — das Ihre beiträgt. Mit viel Geschick werden bei den zwei letzten Strophen Motive aus den Chorälen: „Lobe den Herren, den mächtigen König" und „Ein feste Burg" verwendet, so daß die schlichte Großartigkeit des Schlusses gesichert ist. Der Chor, der ganz gewiß auch im Freien gut klingen wird, dauert etwa 4—5 Minuten.

Erwin Zillinger, Passionsgesang „Maria wollt einst wandern" f. vierstimmig. gemischten Chor u. Orgel. Ebenda.

Der Komponist — für mich ein homo novus — bietet mit dem ungefähr 10 Minuten Zeit in Anspruch nehmenden Werke den Kirchenmusikern eine schöne, wohl sehr willkommene Gabe. Der Text des alten ergreifenden Passionsvolksliedes ist musikalisch und poetisch tief erfaßt. Warme Melodik, feiner, einfacher, aber an Wirkungen reicher Chorsatz, echtes Empfinden, gute orgelmäßige Begleitung — so mutet einen die Komposition in der modernen unwahrhaftigen Zeit erquicklich an. Fast geht im Endteile: „Heut hab ich dich erlöset" die Melodie in ihrem Bestreben, den geistlichen Volkston zu treffen, zu weit. Ob sich das Stück für den Gottesdienst eignet, möchte ich bezweifeln. Aber wer in seinem Herzen noch etwas für unüberspannte geistliche Musik übrig hat, wird das Werkchen aufführen, das glaube ich bestimmt. Fr. Nagler

Otto Frickhoeffer, Lieder für eine Singstimme mit Klavier: 1. „Fromm" (Falke), 2. „Liebesode" (Hartleben), 3. „Sturmlied", 4. „Eine Melodie singt mein Herz", 5. „Wie wenn Gott winkt", 6. „Du reichtest mir den Kelch" (alle von Ricarda Huch). Berlin W 15, Ries & Erler.

In der Hauptsache Konzertsaallieder, die mehr auf kraftvolle Wirkung zugeschnitten sind. Daher pendelt die Melodie (besonders bei Nr. 5 und 6) viel als Intervalldeklamation auf und ab, so daß sich die thematische Arbeit der Begleitung vorzugsweise im Sequenzstil hält. Am besten liegen dem Komponisten die fast männlich anmutenden Liebesgedichte Ric. Huchs, deren Ton er (zumal bei Nr. 3 und 5) vortrefflich nachzeichnet. Neben diesem kraftvollen Empfinden weiß er aber auch den innigen Versen Gustav Falkes (Nr. 1) gefühlswarmen Ausdruck zu verleihen. Werneck-Brüggeman

*) Ein kleiner Irrtum des Herausgebers sei berichtigt. Humperdincks „Königskinder" sind in erster Fassung (1897) vollständig nicht „teilweise" als Melodram bearbeitet.

Kreuz und quer

Saint-Saëns in Berlin. Eine Erinnerung. Von Professor Alexis Hollaender. — Es war im Frühjahr 1882, als der überaus rührige, gewandte, geistvolle, und sehr musikverständige Hermann Wolff, der Erfinder der „Konzertdirektionen", mich einlud, zu einem Saint-Saëns-Konzert, dessen neue Komposition „Leyer und Harfe" nach einer Ode von Viktor Hugo für Soli, Chor und Orchester geschrieben, mit meinem Cäcilienverein einzustudieren. Die Musik zu dem echt Hugoschen, schwülstigen, von H. Wolff ins Deutsche übersetzten Texte enthielt so viel Anmutiges und Pikantes, daß ich die Einladung gern annahm. Und nun folgte ein vorbereitender Briefwechsel mit dem Komponisten, der sich eigentlich nur darum drehte, ob es in Berlin „timbales antiques" gäbe. Aber diese handtellergroßen, runden Metallplättchen, die, mit den Rändern aneinander geschlagen, einen glöckchenähnlichen Klang geben, dessen Tonhöhe durch den Verfertiger bestimmt werden kann, fand ich nicht einmal in Berlioz' Instrumentationslehre; geschweige denn irgendwo sonst, leibhaftig vor. Darob immer zunehmende Beunruhigung des Komponisten, dessen erste mündliche Frage, als er, direkt vom Bahnhof kommend, bei mir eintrat, wieder lautete: Haben Sie timbales antiques? Nach meiner bedauernden Verneinung aufrichtige Verzweiflung; ohne timbales antiques (die nur in einer einzigen Nummer zwei- oder dreimal zu klingen hatten!) könnte die Aufführung unmöglich stattfinden. Sofort wollte er versuchen, die beiden timbales antiques sich anfertigen zu lassen. Nein, nicht sofort; mit einer Höflichkeit des Herzens, die ich weder früher noch später von irgendeinem deutschen oder fremdländischen, französischen, italienischen, norwegischen, russischen Komponisten erfahren, dem ich mit meinem Cäcilienverein selbstlos Wohltaten erwiesen habe, drang Saint-Saëns zuvor so lange in mich, ihn mit Kompositionen von mir, nicht kleinen, sondern möglichst umfangreichen, bekannt zu machen, bis ich ihm endlich mein ganzes Requiem vorspielte, bei dem der Hörer sich aufmerksamer und geduldiger als der Spieler erwies. — Die kleinen, zierlichen timbales antiques waren bald angefertigt; der glückliche Saint-Saëns trennte sich nicht mehr von ihnen, und wo wir uns trafen, läßt er sie in kindlicher Freude mir entgegenklingen.

Nach einer Probe mit der Berliner Sinfoniekapelle, dem einzigen damals vorhandenen Konzertorchester, die, da Saint-Saëns des Deutschen nicht mächtig war, sehr lustig verlief, kam es zur öffentlichen Hauptprobe, die mit einer großen Verzweiflung begann: der Baßsolist war am Erscheinen verhindert! „,Ollangdeer,' du mußt die Arie singen, oder die Aufführung muß unterbleiben." Und so sang ich denn (ein bloßes Markieren ward nicht geduldet) zum ersten und einzigen Male in meinem Leben in der Singakademie vor gefülltem Saale die Arie und erntete, wie man sich denken kann, einen verständnisvollen, fröhlichen Beifall. — Das Konzert, das bei den Hörern und in den Berichten sämtlicher Zeitungen ein — damals noch durch keine außerhalb der Kunst liegende Stimmungen getrübtes — lautes Echo des Beifalls fand, begann mit dem Septuor für Klavier, Solotrompete und Streichquintett, das mit dem Komponisten am Klavier unter meinem Taktstock ausgeführt wurde, und zwar sehr zugunsten der Wirkung mit orchestraler Besetzung der Streicher. Das Werk gehört zu den eigenartigsten, gesundesten und einheitlichsten, aus der besten Zeit des Komponisten; dann spielte er eine Reihe von eigenen und fremden modernen Klavierstücken und dirigierte zum Schluß sein Chorwerk, in dessen Baßarie hinein die famosen timbales antiques ihr zartes Pinkpink glücklich hineinklingen ließen.

Nach dem Konzert hatte der Vorstand des Cäcilienvereins Herrn Saint-Saëns zu einem Essen in den Kaiserhof eingeladen. Mit Tränen im Auge umarmte er mich bei seinem Kommen und dankte mir mit den unvergessenen Worten: „Was Sie für mich getan, keiner meiner Landsleute hätte es getan." Bei der Tafel gab es Reden auf ihn und von ihm, als ich aber dann auch das Glas erhob und auf eine Zeit nicht nur des künstlerischen, sondern auch des politischen Verständnisses der beiden großen Kulturvölker anstieß, antwortete er mit nachdrücklicher Betonung abweisend: Erst die Herausgabe von Elsaß-Lothringen. Der plötzliche, in diesem privaten Kreise ganz unnötige und unangebrachte Ausfall zeigte, daß sich hier elementar Rasse gegen Rasse wendete; er verdarb natürlich die ganze schöne Stimmung und hat mir einen Nachgeschmack hinterlassen, der auch durch späteren Briefwechsel und mir persönlich erwiesene Freundlichkeiten nicht gehoben werden konnte. Ich habe diesen Mann nicht wiedersehen mögen, ich habe ihn aber bei seinem späteren deutschfeindlichen Gebaren, so widerwärtig und töricht es auch war, ihn, der sich in seinem Urteil über die deutsche Musik nur durch den Krieg so unbegreiflich hat wandeln lassen, wenigstens nicht der politischen Inkonsequenz beschuldigen können. Naturam expellas furca usw. oder zu deutsch: Niemand kann aus seiner Haut, am wenigsten ein Franzose, noch dazu, wenn er, wie Saint-Saëns, ein geborener Belgier war; und darum, denke ich, können wir als deutsche, vorurteilslose, alles verstehende und womöglich verzeihende Richter auch dem verstorbenen, in seiner Musik deutschesten Franzosen für sein Verhalten gegen uns Milderungsgründe bewilligen. —

Von Friedrich Silcher sind soeben sieben bisher ungedruckte Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung in Albert Auers Musikverlag, Stuttgart, erschienen. Prof. E. Fladt (Stuttgart), der Kustos des Silchermuseums in Schnait, hat den verborgenen Schatz gehoben und im Auftrag des Schwäbischen Sängerbundes allen Liederfreunden zugängig gemacht.

Liszt ein Deutscher. Darüber, daß Liszt kein Ungar, sondern ein Deutscher ist, schrieb der Prager Universitätsprofessor Rietsch in den Münchener Neuesten Nachrichten. Nun hat aber unser Mitarbeiter Bruno Schrader den Beweis dafür bereits 1917 in seinem Lisztbuche (Berlin, Schlesische Verlagsanstalt) und 1918 in unserer Zeitschrift durch den Aufsatz „Das Märchen vom Ungarn Liszt" (Nr. 26) geführt, welch letzteren wir hiermit in Erinnerung bringen.

Eisenach. Die Erhaltung des Orchesters und des Stadttheaters, die vor dem wirtschaftlichen Zusammenbruch stehen, sollen durch Zusammenarbeiten mit dem Nationaltheater in Gotha gesichert werden.

Hamburg. Professor v. Wymetal, dessen Inszenierung der „Frau ohne Schatten" als erste künstlerische Großtat des Hamburger Stadttheaters seit Dr. Hans Loewenfeld Tod neue Hoffnungen erweckte, hat am 10. Dezember kurzerhand sein Entlassungsgesuch eingereicht. Die Begründung des letzteren ist nicht uninteressant, es heißt da u. a.: „Nach fünfwöchentlichem Aufenthalt in Hamburg und genauer Einsichtnahme in alle einschlägigen Verhältnisse bin ich zu der Erkenntnis gelangt, daß es mir geradezu unmöglich sein würde, mich dem dortigen Milieu anzupassen, und ich stelle demzufolge das dringliche und ergebenste Ersuchen um gütige Enthebung von den bisher getroffenen mündlichen Vereinbarungen."

Wien. Eröffnung einer neuen Bühne in der alten Hofburg. Im Dezember wurde das neue Theater im Redoutensaal der alten Hofburg, das ungefähr 700 Personen faßt und mit wertvollen Gobelins geschmückt ist, eröffnet. Die Bühne weicht von der üblichen Form vollständig ab; es geht eine breite Treppe mit Estrade über die ganze Bühne, die dadurch einen starren Rahmen erhält. Man stellt eine einfache spanische Wand auf, um Zimmer darzustellen, oder Blumenbukette oder Bäume, um irgendeine freie Landschaft zu markieren. Zur Aufführung gelangte „Figaros Hochzeit" mit einem ganz kleinen Orchester des Operntheaters — 4 Violinen, ein Kontrabaß. Die Aufführung machte unter Schalks Leitung einen außerordentlich günstigen Eindruck. Über die Akustik des neuen Saales, der früher den Hofbällen diente, gehen die Ansichten auseinander. Man scheint nicht von allen Plätzen aus gleich gut zu hören; im allgemeinen scheint die Akustik aber eine günstige zu sein, so daß der Saal sich nicht nur für Opern mit kleinem Orchester, sondern auch für Aufführungen von Konversationsstücken eignen dürfte. Die Oper wird vorläufig zweimal in der Woche gegeben.

Gefahren auch für das Nürnberger Theater. Wie jüngst aus Breslau, so kommen jetzt bedrohliche Nachrichten über eine Theaterkrise aus Nürnberg. Da das Stadttheater Nürnberg in der laufenden Spielzeit voraussichtlich ein Defizit von über 4 Millionen Mark haben wird, beschloß der Stadtrat, die Ausgaben für das Theater tunlichst einzuschränken und von Neujahr an eine wesentliche Erhöhung der Eintrittspreise vorzunehmen. Endlich sollen erneut Schritte um Erhöhung des Zuschusses des bayrischen Staates für das Stadttheater Nürnberg getan werden. Sollte auch diese Maßnahme nicht fruchten, so muß zur Schließung des Bühnenbetriebes geschritten werden, da es der Stadt Nürnberg auf die Dauer unmöglich ist, jährlich dem Stadttheater Millionenzuschüsse zu gewähren. Schuld an dem Defizit ist teilweise die Überorganisation hinsichtlich der zugunsten von Bildungs- und sonstigen Ausschüssen veranstalteten Aufführungen, so daß es dem gewöhnlichen Theaterbesucher nicht mehr leicht möglich ist, Theaterkarten zu erhalten.

Dr. Erich Müller bittet alle Besitzer von gedruckten oder ungedruckten Briefen von und an Gluck um Mitteilung an seine ständige Adresse: Dresden-A. 20, Wasastr. 14 I. Müller steht vor dem Abschluß der ersten Gesamtausgabe des Gluckschen Briefwechsels.

Musikeropfertag! Der Deutsche Musiker-Verband geht — im vollen Einvernehmen mit den zuständigen Behörden — an die Umgestaltung seines Nachwuchswesens, die durch Gründung von Orchesterschulen in Anlehnung an bestehende öffentliche Musikunterrichtsanstalten sowie durch Umbildung des Musiklehrwesens bei den Stadtkapellen zu einem schulmäßigen Unterrichtsbetrieb bewirkt werden soll. Derartige Anstalten sind naturgemäß ohne Beihilfen nicht lebensfähig, sondern bedürfen beträchtlicher Zuschüsse. Bei der gegenwärtigen Lage sind solche indessen aus öffentlichen Mitteln nicht verfügbar; der Deutsche Musiker-Verband muß daher an die Opferwilligkeit der deutschen Musikerschaft appellieren, die ihr Können in den Dienst der Sache stellen wird. In der zweiten Hälfte des Januar sollen in allen deutschen Städten Musikeropfertage abgehalten werden, an denen von den ortsansässigen Musikern musikalische Darbietungen veranstaltet werden, deren Überschüsse einem besonderen Fonds zufließen, aus dem die Mittel für die Erhaltung der gedachten Anstalten sowie zur Gewährung von Ausbildungsbeihilfen für begabte unbemittelte junge Musiker entnommen werden sollen. Der Verband rechnet angesichts der kulturellen Bedeutung seines Unternehmens auf starkes Interesse und warme Unterstützung seitens der Öffentlichkeit.

Der Kritiker als gekränkte Unschuld. In der norddeutschen Stadt X. wird ein großes Kirchenkonzert veranstaltet und hierfür die Berliner Altistin A. verpflichtet. In letzter Stunde springt für diese die Leipziger Sopranistin B. ein. Jedem Programm wird nun eine Berichtigung unter Angabe des neuen Programms beigegeben. Die Altistin sollte singen: 1. Joh. Seb. Bach, Arie: O Mensch, errette deine Seele; 2. H. Fährmann: Der du von dem Himmel bist; 3. O. Casterra: Vater unser; 4. Joh. Seb. Bach, Solokantate Schlage doch, gewünschte Stunde; 5. A. Dvořak: Herr, nun sing ich dir ein neues Lied. — Die Sopranistin sang: 1. Händel: O hätt' ich Jubals Harf'; 2. Gerhardt: Dulde dich fein; 3. Göhler: Hirtenlied; 4. Händel: Komm, süße Freiheit.

Der Kritiker schreibt: „Die Sängerin brachte zuerst die eindrucksvolle Arie von J. S. Bach: O Mensch usw. und dann Fährmanns: Der du vom Himmel bist und O. Casterras Vater unser. Ihr hochliegender Alt wollte in der Arie anfänglich nicht recht durchdringen, man mußte schon scharf aufpassen, um möglichst alles zu hören. J. S. Bach stellt in dieser Arie an die Modulation der Stimme doch bedeutende Anforderungen, die zu vollster Geltung zu bringen die Sängerin sich bemühte. Nachdem sie sich in die Akustik der Kirche mehr eingestellt, trat ihre Vortragskunst noch mehr hervor. So bei den beiden folgenden Gesängen „Schlage doch, gewünschte Stunde" von J. S. Bach und dem Schlußgesang von A. Dvořak: „Herr, nun sing ich dir ein neues Lied".

Sobald die Leipziger Sopranistin (nach längerer Zeit allerdings) diese Kritik erhält, schreibt sie an die Redaktion der Zeitung in X. einen Brief folgenden Inhalts: Sie sei, wie beigelegte Kritiken beweisen, hoher Sopran. Sie bäte, beide Programme zu vergleichen. Es sei zwar nicht anzunehmen, daß man jedes Wort verstanden habe, aber schließlich sei doch der Text eines „Vater unser" nicht zu verkennen. Daß der betreffende Kritiker Bach und Händel nicht unterscheiden könne und schließlich Händel und Dvořak (!) verwechselt habe, lasse die Frage auftauchen, ob er das Konzert überhaupt besucht habe. Sie bäte um Berichtigung usw.

Der Herr Kritiker antwortete folgendermaßen:

Er habe nichts von der Solistenumbesetzung erfahren, „die erste und einzige Mitteilung der Programmänderung erhalten wir jetzt von Ihnen, vier Wochen nach dem Konzert, statt, wie es sich gehört hätte, vor dem Konzert.

Es liegt also uns gegenüber eine nachweisbare gewollte Irreführung vor. (!!)

Das wird uns veranlassen, fortan derartigen Ankündigungen gegenüber die sich daraus ergebende Vorsicht walten zu lassen und deren Richtigkeit nicht mehr auf Treu und Glauben hinzunehmen. Diese gebotene Vorsicht dürfte zwar nicht von den lachenden, wohl aber von den ums Brot Singenden weniger angenehm empfunden werden. (!!) Schließlich werden wir auch hinsichtlich der irrtümlichen Angabe der Programmnummern die strikteste Vorsicht empfehlen." —

Jeder Zusatz diesem Tatbestand gegenüber erübrigt sich. Man hat die Wahl, ihn humoristisch oder traurig zu finden. Ersteres ist vorzuziehen.

Berlin. Die Kapelle der Staatsoper wird in den Sommermonaten dreimal wöchentlich in der Mittagsstunde im Lustgarten konzertieren, um namentlich dem Musikbedürfnis der unbemittelten Schichten der Bevölkerung Berlins entgegenzukommen und dadurch eine Kulturaufgabe, die ehemals der Militärmusik zufiel, in höherem Sinne zu erfüllen. In Anbetracht des sozialen Zweckes haben die Mitglieder der Kapelle auf Entschädigung für ihre Beteiligung an diesen unentgeltlich zugänglichen Konzerten verzichtet.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Das Bild der Favoritin", Spieloper in 3 Akten von Joh. Snaga (Altenburg, Landestheater).

„Das Kirchlein im See", Oper in 3 Akten von Paul Gläser (Altenburg, Landestheater).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Sakuntala", Oper von F. Alfano (Bologna).

KONZERTWERKE

„Der Fremdling", Chorwerk von E. Stegerts (Chemnitz).

„Sextett", Werk 45, von Th. Blumer (Dresden, Kammermusikabend der Bläser der Staatsoper, Vereinshaus).

„Streichquartett E-Moll op. 114" von H. Kaun (Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper).

„Variationen" für großes Orchester und Baßsolo von E. v. Reznicek (Berlin, Staatsoper).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„König Nußknacker und der arme Reinhold" für Soli und Chöre von E. G. Elsäßer (Bochum, Parkhaus-Saal).

Ed. Erdmann, Sinfonie Nr. 1 (Duisburg, Scheinpflug).

„Das Märchen vom verliebten Troll", Spieloper von Gerd Kärnbach (Berlin, Theater des Westens).

„Immensee", romantische Fantasie für Klavier, op. 54, von Walter Niemann (Leipzig, Tonkünstlerverein).

„Trio-Serenade G-Dur" (für 2 Violinen und Bratsche) von Ernst Toch (Frankfurt, Lange-Quartett).

„Christelflein" von H. Pfitzner (Dortmund, Stadttheater).

„Kammerkonzert in Form einer Suite für die Violine", „Suite in G-Dur für Violine mit Begleitung des Pianoforte" von J. Beck (Hannover, in der Aula der hohen Schulen).

„Der Schatzgräber" von Schreker (Bremen, Stadttheater; Dresden, Staatsoper).

„Lied von der Erde" von G. Mahler (Danzig).

„Ariadne auf Naxos" von R. Strauß (Münster i. W., Stadttheater).

„Die Gezeichneten" von Schreker (Essen, Stadttheater).

Budapest. Prinzeßchen Malve (Erstaufführung des National-Opernhauses). Wenige haben ein so feines Gefühl für Ballettexte als Eugen Kéméndy, der szenische Leiter unseres Opernhauses. Nicht allein seine Einfälle sind ausgezeichnet, sondern auch deren Durchführung, worin ihm seine langjährige Bühnenerfahrung gute Dienste leistet, ferner die gründliche Kenntnis des zunftmäßigen Teiles der Regie und der szenischen Möglichkeiten. Sein jetzt zur Aufführung gelangter Ballettext „Prinzeßchen Malve" beweist dies auch und ist überreich an allem, was diese Kunstgattung schön, interessant und sehenswürdig machen kann. Das Märchen des Balletts ist einfach: Prinzeßchen Malve heiratet nur denjenigen, der imstande ist, mit ihr das Tanzbein am besten zu schwingen. Die verschiedenen exotischen Prinzen stellen sich dem Hofe der Reihe nach vor, tanzen mit der Königstochter einer nach dem anderen, die Palme wird aber zum Schlusse einem tüchtigen ungarischen Burschen, Paul, zugeurteilt. Der Drachenprinz ist hierüber sehr erbost und raubt das Prinzeßchen. Er bewacht sie in seinem Reiche und bestürmt sie um ihre Liebe. Die Königstochter wendet sich aber mit Ekel von ihm ab, denn sie liebt Paul, der bald eintrifft, den Drachenprinzen bekämpft und Malve ins Elternhaus heimführt. Dann wird große Hochzeit gemacht, und Paul bekommt mit seiner schönen Braut auch die Hälfte des Königreiches. Das kleine Märchen ist, in dieser Art beschrieben, dünn und nichtssagend. Auf der Bühne wird es jedoch durch die glänzenden Bilder und szenischen Tricks zu einer interessanten Sehenswürdigkeit. Der Regisseur und Szeniker Eugen Kéméndy nützte nämlich die Gelegenheit, welche ihm der Textdichter Kéméndy bot, in ausgiebiger Weise aus und ließ jeden wirkungsvollen Bühneneinfall aufmarschieren. Die Bühne nimmt den Zuschauer derart in Anspruch, daß sie die Aufmerksamkeit von der Musik des Opernhausdirektors Raoul Mader fast ablenkt. Der Tondichter der „Roten Schuhe" und so vieler anderer, erfolgreicher Stücke setzt sich auch in diesem Werke nicht auf das hohe Roß. Er sucht keine neuen Wege und will durch einfache Mittel wirken. Seine Musik ist von einer ungesuchten Melodik, frei von jeder Wichtigmacherei, die Ausarbeitung zeugt von gewähltem Geschmack, das Orchester ist farbenreich und wohlklingend. Er hat auch prächtige sarkastische Einfälle, z. B. wie der Einzugsmarsch des „Tannhäuser" von einer Provinzkapelle gespielt wird. Seine Tanzrhythmen erleichtern die Aufgabe der Choreographie bedeutend, denn sie sind symmetrisch und können durch Bewegungen leicht versinnbildlicht werden. Im Mittelpunkte der Vorstellung steht die Primaballerine Josefine Ptaschinsky, deren schönes Talent sowohl in ihren Tänzen, als auch in ihrem Mienenspiele prächtig zur Geltung gelangt. Das Publikum bereitete der Novität einen warmen Empfang und rief sowohl die Mitwirkenden als auch die Autoren oft vor die Rampen. J. Flig

Musik im Auslande

Buenos-Aires. Ein neugebildetes deutsches Sinfonieorchester unter Leitung von Erich Ochs trat hier an die Öffentlichkeit.

London. Richard Strauß wird in diesem Monat eine Reihe von Konzerten dirigieren. Unter anderem wird er auch die Alpensinfonie zur Aufführung bringen, welche bisher in England noch nicht gehört wurde.

Mailand. Das Wendling-Quartett hat nach seiner Amerikareise auch in Spanien mit großem Erfolg konzertiert.

Madrid. Unter der Leitung des Generalmusikdirektors Dr. Muck fand eine Aufführung der „Meistersinger" statt, die reichen Beifall erntete.

New York. Die neue Spielzeit der Metropolitan-Oper hat am 14. November begonnen. Die deutsche Oper erscheint wieder im Spielplan. Zwar gelangten schon im vorigen Jahre „Parsifal" und „Lohengrin" zur Aufführung, aber in englischer Sprache. In diesem Jahre tritt zu den genannten Werken Wagners „Walküre", und als Neuheit Korngolds „Tote Stadt", und zwar in deutscher Sprache, womit die Metropolitan-Oper allmählich wieder zu den Friedensverhältnissen zurückkehrt.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Berlin. An der staatlichen Hochschule für Musik werden staatliche Fortbildungskurse für Männerchordirigenten eingerichtet. Der erste dieser Kurse ist vom 18. bis 29. April 1922. Die Teilnahme ist unentgeltlich. An der Durchführung der Kurse ist der Deutsche Sängerbund beteiligt. An ihn sind auch Anmeldungen der Bewerber zu richten.

Bochum. Im Hoffmannschen Konservatorium wurde der Rudolf-Hoffmann-Preis für Klavierschüler ausgespielt. Den 1. Preis (500 M.) erhielt Carl Witz, den 2. Preis (100 M.) Frl. Kleberg.

Salzburg. Das Konservatorium „Mozarteum“, über dessen verzweifelte Lage wir in der letzten Nummer berichteten, läuft nun wirklich Gefahr, Ende dieses Schuljahres seine Pforten schließen zu müssen. Am 1. Januar konnte das Kuratorium wieder nur die halben Monatsgehälter zur Auszahlung bringen. Die fortwährenden Hilferufe haben nur die Gewährung karger Subventionen ausgelöst, und so mußte am 1. Januar mit Wirkung bis zum 1. Juli 1922 allen Lehrkräften gekündigt werden. Nur eine Verstaatlichung der Musikhochschule könnte dieser altehrwürdigen Stätte noch eine Rettung bedeuten.

Von Gesellschaften und Vereinen

Görlitz. Zum Nachfolger Prof. Schattschneiders als Dirigent des Volkschors und Lehrergesangvereins wie zum Leiter des Lausitzer Musikseminars wurde Musikdirektor Emil Kühnel gewählt.

Prof. Hans Sitt, der Chormeister des Leipziger Lehrergesangvereins, ist nach fast 33jähriger, außerordentlicher Tätigkeit aus gesundheitlichen Gründen von der Leitung des Vereins zurückgetreten.

Darmstadt. Der Festhaus-Verein hielt am 2. September im „Kaisersaal“ seine gut besuchte ordentliche Hauptversammlung für das Jahr 1921 ab. Nach dem von dem Vereinsvorsitzenden, H. Sonne, erstatteten Jahresbericht hat die Mitgliederzahl des Vereins nur einen unwesentlichen Rückgang zu verzeichnen. Das Vereinsvermögen ist von 74380 Mark auf 77646 Mark gestiegen. Von allen Seiten wurde nachdrücklich betont, daß allem Pessimismus unserer Tage zum Trotz an dem Festhausgedanken energisch festgehalten werden müsse, um Darmstadt aus der von Jahr zu Jahr größer werdenden Saalnot endlich einmal herauszuführen. Die zum Schluß vorgenommene Neuwahl des Vorstandes ergab die einstimmige Wiederwahl der Herren Rat Sonne und Geh. Oberjustizrat von Hessert zu Vorsitzenden, sowie die fast sämtlicher übrigen seitherigen Vorstandsmitglieder.

Darmstadt. Der hiesige Richard-Wagner-Verein entfaltet eine rege Tätigkeit. Das Programm weist für die erste Hälfte des Vereinsjahres 1922 folgende Veranstaltungen auf: Anfang Januar: Liederabend von A. af Enehjelm. Vortrag von Stadtpfarrer Vogel: Lebensweisheit in R. Wagners „Meistersinger“. 10. Februar: Historischer Violinabend von M. Menge. Ende Februar: Mozart-Abend des Schnurrbusch-Quartetts. 9. März: Kammermusikabend des Kolbe-Damenstreichquartetts aus Wien. 20. März: Kammerorchesterabend des Hessischen Landestheaterorchesters. 4. April (25. Todestag des Komponisten): Johannes-Brahms-Abend. Anfang Mai: H.-H.-Wetzler-Abend.

Georg Schumanns Ruth in Erfurt. Nach dem musikalischen Küchenlatein unserer Tage hat jede Zeit ihre eigene künstlerische Ausdruckssprache. Aus dieser Weisheit folgt, daß man sich z. B. auf dem Nachbargebiete der bildenden Kunst vor 20 Jahren bedingungslos dem Jugendstil, als dem Ausdruck der Jahrhundertwende, in die Arme werfen mußte, so wie man heute im Expressionismus zu segeln hat. Oder man ist Epigonentroddel. Das Rezept für den „neuen Stil“ kann man sich ja von der Frankfurter Zeitung verschreiben lassen. Armer Georg Schumann! Wie oft wird man seine „Ruth“ schon auf dem Scheiterhaufen der Theorie verbrannt haben. Denn die Musik zu diesem Oratorium ist eine gerade Fortentwickelung von Wagner. Aber die Praxis entscheidet anders. Und die hohe Freude, mit der die Ruth im Mai vorigen Jahres von den Hörern des Konzertes aufgenommen wie von den Mitwirkenden des Sollerschen Musikvereins gespendet wurde, legte den Gedanken an eine baldige Wiederholung nahe. Ehe Chor und Orchester in langen Monaten Zeit hatten, alles ehemals Gelernte ganz zu vergessen, brachte Max Kopff das schöne Werk wieder als das verheißungsvolle Eröffnungskonzert dieses Winters. Und die überaus herzliche Aufnahme, die man auch jetzt wieder dem Oratorium entgegenbrachte, läßt mir dieses System der Wiederholung nicht nur für den besonderen Fall als gelungen erscheinen, sondern bedeutet vielleicht schlechthin ein Mittel, wie man Kräfte und Zeit eines Gesangvereins ausnützen und sparen kann. Die Wiedergabe selbst war hohen Lobes würdig. Besonders kraftvoll und wirkungsstark war der erste schwierige Chor herausgearbeitet. Aber auch was man sonst an den etwas weniger heiklen Stellen von dem Gesangverein zu hören bekam, entsprach ganz diesem schönen Auftakte. Die drei Solopartien hatten mit Irmingard Freund-Mott, Anne-Lise von Normann und Friedrich Strathmann eine Besetzung erfahren, wie sie beglückender kaum gefunden werden konnte. Dr. Becker

Leipzig. In dem Weihnachtskonzert der Fichtegesellschaft am 6. Januar 1922 in der Universitätskirche wurde durch die akademische Orchestervereinigung unter Leitung von G. Frotscher Weihnachtsmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts, u. a. noch unaufgeführte Gesänge von Rhaw (1544), Schein und Christoph Bach sowie ein unbekanntes Pastorale von Valentini und die Ouvertüre zum Oratorium Sant' Elena al Calvario von Leonarda Leo zur Aufführung gebracht.

Persönliches

Leipzig. Am 11. Januar feierte Paul Gräner seinen 50. Geburtstag, zu dem wir dem ausgezeichneten Komponisten, der seit über einem Jahr am Leipziger Konservatorium an der Stelle Regers wirkt, die herzlichsten Glückwünsche auch an dieser Stelle darbringen. Leipzig darf sich freuen, diesen Künstler in seiner besten Schaffensperiode den seinigen nennen zu dürfen, nicht zum wenigsten auch wegen der menschlichen Eigenschaften dieses Mannes, der, allem Partei- und Cliquenwesen abhold, ebenso als Mensch wie als Künstler seinen eigenen, charaktervollen Weg geht. Eine ausführliche Würdigung des Komponisten Gräner beabsichtigten wir in dieser Nummer zu bringen, was wegen Erkrankung des betreffenden Schriftstellers aber nicht möglich ist und es sich hier nur darum handeln kann, wirklich etwas zur Sache zu sagen. Ein Mann wie Gräner, braucht zudem gar nicht an einem bestimmten Tag gewürdigt zu werden, und so bringen wir den Artikel, der von einem Schriftsteller stammen wird, der sich im besonderen mit Gräner beschäftigte, später.

Leipzig. Frl. M. Bergau vom Landestheater in Schwerin, ist nach erfolgreichem Gastspiel als Altistin an die Oper für die nächste Spielzeit verpflichtet worden.

Jena. Der Komponist Erwin Lendvai hat die Leitung des Musikvereins übernommen.

Frl. Prof. Marie Lipsius, unter ihrem Schriftstellernamen La Mara in der gesamten musikalischen Welt bekannt, beging am 30. Dezember ihren 84. Geburtstag. Die Erinnerungen ihres reichen Lebens hat sie bei ihrem 80. Geburtstag in den beiden Memoirenbänden „Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals“, die im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienen sind, niedergelegt.

Dr. Georg Göhler hat die Wahl des ersten Dirigenten am Landestheater in Altenburg angenommen und wird die Stellung im Sommer antreten. Wir beglückwünschen das Institut zu dieser Wahl, und zugleich hoffen wir, daß die Nähe Altenburgs von Leipzig Dr. Göhler gestatten wird, die Konzerte der Musikalischen Gesellschaft in Leipzig auch weiterhin zu leiten.

Wiesbaden. Die Kurverwaltung veranstaltet am 30. Januar einen Fritz-Theil-Abend unter Leitung des Komponisten, wo vier seiner größten Orchesterwerke zu Gehör kommen. Theil ist gegenwärtig Leiter des Harburger Konzertorchesters.

Dresden. Fritz Busch ist von der württembergischen Regierung von seinen Stuttgarter Verpflichtungen für Ende dieser Spielzeit entbunden und von Dresdner maßgebenden Stellen für die Staatsoper gesichert worden.

Bern. Der Komponist Fr. Klose ist von der Universität zum Ehrendoktor ernannt worden.

Leipzig. Prof. Rob. Teichmüller, der bekannte treffliche Klavierpädagoge beging letzthin die Feier seiner 25jährigen Tätigkeit am Konservatorium.

Leipzig. Otto Ludwig, der Bruder des bekannten Dirigenten Max Ludwig und ebenfalls Dirigent verschiedener Chorvereinigungen, starb Anfang Januar.

Konzertnachrichten

Richard-Wagner-Konzert vor fünfzig Jahren in Mannheim. In Mannheim dirigierte Richard Wagner am 20. Dezember 1871 zugunsten des Bayreuther Bühnenfestspielfonds ein Konzert, das jetzt nach fünfzig Jahren durch die Mannheimer Musikverlagsfirma Heckel zu gleichem Zwecke wiederholt wurde. Dirigent war Generalmusikdirektor Hermann Abendroth, Köln. Das ausverkaufte Konzert hatte einen glänzenden äußeren und künstlerischen Erfolg, so daß der Bayreuther Bühnenfestspielstiftung eine namhafte Zeichnung von Patronatsscheinen überwiesen werden kann.

Thüringen. Das Schwarzburg-Sondershäusische Loh-Orchester, neben der Weimarer Theater- und der Meininger Hofkapelle eines der ersten Künstlerorchester Thüringens, weilte vom 18.—21. August in der alten Bachstadt Arnstadt. Das Eröffnungskonzert war Beethoven gewidmet. Konzertmeister Nowack (Sondershausen) spielte das Violinkonzert. Viel Technik, wenig Seele, kein markanter Beethoven, zu leicht, tändelnd aufgefaßt. Das Orchester spielte die Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" und das Vorspiel zu Goethes „Egmont" farbenreich, beethovenfreudig. Die Regerschen Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von J. A. Hiller fanden nicht das verständnisvoll-vorgebildete Publikum. Kontrapunktfachleute sind auch selten. Das zweite Konzert brachte neben einigen kleineren Werken von Liszt und Volkmann die fünfte (E-Moll-) Sinfonie von dem Jungrussen Peter Tschaikowsky. Bestechend ist, ähnlich wie in der bekannten sechsten Sinfonie, der Mittelsatz, das Andante cantabile mit seinem süßen Melodienzauber. Die Kapelle — 50 Mann stark — blieb der schwermütig russischen Musik nichts schuldig. Ein Volkskonzert brachte Beethovens zweite Sinfonie mit dem unerreichten Larghetto. Das war Beethovensche Gestaltung! Prof. Corbach, der Leiter des Orchesters und der Vorstand der Musikakademie zu Sondershausen, versteht Beethoven meisterhaft zu dirigieren. Händel, Mozart und Weber umrankten in kleineren Orchesterschöpfungen des Bonner Meisters grundlegende Sinfonie.

Das Abschiedskonzert (21. August) hatte als bestes Werk die Dvoraksche Sinfonie „Aus der neuen Welt" (Nr. 5, E-Moll). Das Largo ist von berückender Schönheit und gehört zu den idealsten Orchestersätzen der modernen sinfonischen Dichtung. Überhaupt, der Böhme Dvorak versteht für das Orchester zu schreiben. Das ist geradezu klassische Instrumentation.

Den Gastkonzerten war ein voller Erfolg beschieden. Sie können als der Höhepunkt des musikalisch regen Lebens in unserer Stadt bezeichnet werden. W. Heimann

Musikfeste und Festspiele

Rostock. In der Zeit vom 26. Februar bis 3. März 1922 findet eine Rostocker Frühjahrswoche für Kunst und Wissenschaft statt. Vorgesehen sind eine Reihe von Festvorstellungen im Stadttheater und Festkonzerte des Rostocker Orchesters. Dabei finden auch Vorträge in der Universität und eine Reihe anderer Veranstaltungen statt, die sich in den Rahmen einer solchen Festwoche einfügen.

Kiel. Die Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft wird 1922 in die Zeit vom 6. bis 12. September fallen. Ihr folgt in den Tagen vom 13. bis 17. September die „Nordische Messe".

Düsseldorf. Das Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins findet in diesem Jahre in Düsseldorf statt.

Bayreuther Bühnenfestspiele. Nach Mitteilung des Verwaltungsrates der Deutschen Festspiel-Stiftung Bayreuth ist — wie bereits gemeldet und vorbehaltlich eines weiteren günstigen Verlaufes der Werbung — geplant, die Bühnenfestspiele im Jahre 1923 wieder aufzunehmen. Und zwar sind in Aussicht genommen Aufführungen von „Parsifal", „Der Ring des Nibelungen" und „Die Meistersinger von Nürnberg".

Pläne deutscher Theater

Leipzig. Die künstlerischen Pläne der Oper. Paul Graeners dreiaktige Oper „Byzanz", deren Uraufführung anläßlich des 50. Geburtstages des Komponisten seit längerer Zeit für den 11. Januar 1922 festgesetzt war, mußte leider wegen verspäteten Eintreffens des Notenmaterials zurückgestellt werden. Die Dispositionen der Oper sind nunmehr, anderen vertraglichen Verpflichtungen nachkommend, dahin getroffen, daß in der zweiten Januarhälfte Richard Strauß' „Josephslegende" zur Erstaufführung und Ende Februar Julius Bittners „Bergsee" in der neuen Fassung zur Uraufführung gelangen. Von größeren Werken ist noch Hermann Zilchers musikalische Komödie „Doktor Eisenbarth" zu erwähnen, deren Uraufführung für Anfang Mai festgesetzt ist.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Für die Schriftleitung Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Für die Werbung: Fritz Nagel, Leipzig-R.
Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Robert Schumann-Stiftung

Zum Besten notleidender deutscher Musiker!

Spenden können eingezahlt werden bei der Deutschen Bank in Leipzig oder deren Postscheckkonto Leipzig Nr. 4200 mit der Bezeichnung Steingräber-Verlag. Separatkonto Robert-Schumann-Stiftung. / Filialen der Deutschen Bank befinden sich in fast allen größeren Städten Deutschlands. Außerdem wird jede andere Bankstelle gern bereit sein, Einzahlungen zwecks Überweisung an die Deutsche Bank in Leipzig entgegen zu nehmen; sie können aber auch durch Postanweisung direkt an die Deutsche Bank Leipzig erfolgen.

Eingegangene Spenden

Herbert Donath, Berlin-Schöneberg . . M. 10.—
Rudolf Pape, Groß-Tabarz, Thür. . . . M. 11.—
Josef Orlob, Oberhausen, Rhld. . . . . M. 15.—
Ungenannt . . . . M. 50.—
Steingräber-Verlag, Leipzig . . . . . . M. 41.85
R. Heron, Degerndorf, Post Brandenburg M. 10.—
Dr. Brockhans, Erfurt . . . . M. 56.60
Personal der Fa. Steingräber-Verlag, Leipzig, (anläßl. einer Silvesterfeier) M. 106.75
Schweizer Musik-Engroshaus, Inh. Friedr. Gabbert, Berlin . . . M. 3.—

Fortsetzung folgt

Das nächste Heft, Nummer 3, erscheint am Sonnabend, den 4. Februar 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ZfM · WFZ

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 3 — *Leipzig, Sonnabend, den 4. Februar* — 1. Februarheft 1922

Musikalische Gedenktage

1. 1902 Salomon Jadassohn † in Leipzig / **2.** 1594 Giovanni Pierluigi Palestrina † in Rom / **3.** 1809 Jakob Ludwig Felix Mendelssohn * in Hamburg / **5.** 1907 Ludwig Thuille † in München / **6.** 1818 Henry Charles Litolff * in London / **7.** 1823 Franz Richard Genée * in Danzig / **8.** 1742 André Erneste Gretry * in Lüttich / **9.** 1760 Johann Ladislaus Dussek * in Tschaslau (Böhmen) / **10.** 1843 Adelina Patti * in Madrid — 1876 August Johan Södermann † in Stockholm / **12.** 1653 Arcangelo Corelli * in Fusignano bei Imola — 1894 Hans von Bülow † in Kairo — 1896 Charles Louis Ambroise Thomas † in Paris / **13.** 1883 Richard Wagner † in Venedig / **14.** 1590 Gioseffo Zarlino † in Venedig / **15.** 1571 Michael Prätorius * in Kreuzberg (Thür.) † 1621 in Wolfenbüttel — 1855 Gustav Hollaender * in Leobschütz (Oberschlesien) — 1857 Michail Iwanowitsch Glinka † in Berlin

ARTHUR NIKISCH †

Der große Magier unter den Dirigenten ist nicht mehr! Am 23. Januar nachts hat ihn der Tod nach kurzem, schwerem, doch immer wieder zu Genesungshoffnungen berechtigendem Leiden dahingerafft. Erscheinen diese bereits nach Redaktionsschluß aufgesetzten Zeilen im Druck, so haben sich ungezählte Verehrer und Bewunderer des großen Künstlers damit abfinden müssen, daß dieser für immer seinen Stab aus der Hand gelegt hat. Am 1. Januar hatte der Sechsundsechzigjährige sein letztes Gewandhauskonzert geleitet, und zwar mit einer derartig inneren Frische, daß man dem Meister in seiner schönsten Zeit gegenüber zu stehen glaubte, zugleich aber einer Frische, die selbst diesem von unergründlichem Lebensfeuer durchglühten Manne in der Folgezeit nicht mehr regelmäßig beschieden sein konnte. Und in diesem Sinn meinten es die Musen mit ihrem Liebling gut, als sie ihn schon jetzt zu sich riefen; er sollte von der Bitterkeit, die ein naturgemäßer Abstieg bei einem ausübenden Künstler mit sich führt, verschont bleiben. Die ersten Vorboten zeigten sich bereits, und zu ihnen zählen wir auch die allzu laute Begeisterung, mit der die Zuhörer des vorletzten Gewandhauskonzerts den Gastdirigenten als Beethoveninterpreten feierten, während der weit elementarere und seit über 25 Jahren an dieser Stelle mit seltener Pflichttreue waltende Meister vielleicht bereits mit dem Tode rang. Und mutet es nicht wie höhere Fügung an, daß Arthur Nikisch die von ihm geliebtesten Sinfoniekonzerte mit einem Werk desjenigen Sinfonikers verlassen sollte, den er nicht nur wie kein Zweiter zu deuten vermochte, sondern um den er sich auch das unsterbliche Verdienst eines ersten großen Pioniers erworben hat, nämlich Anton Bruckners! In dessen Sinfonik fand Nikisch auch etwas, was in ihm wie in keinem zweiten großen Dirigenten der ganzen letzten Jahrzehnte lebte, das Metaphysische des Klanges. Auch Nikisch war ein Metaphysiker, in seinen reinsten und größten Stunden strömte er ein Fluidum aus, das aus übersinnlichen Fernen zu kommen schien. Und im Zeichen dieses Metaphysikums legen denn wir unseren Kranz an der Bahre dieses großen Künstlers nieder.

Die Fermate und ihre Anwendung im Choral

Von Rektor R. Gottschalk / Berlin
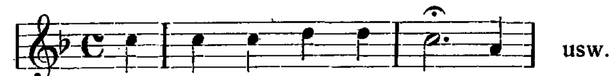
Wie ich dazu gekommen bin, über ein so ausgefallenes Thema nachzudenken? Vor einigen Jahren besuchte mich ein Kollege aus Ostpreußen, der den Wunsch zu erkennen gab, einer Gesangstunde, die gerade in der Aula abgehalten wurde, beizuwohnen. Als wir die Aula verließen, überraschte mich seine Bemerkung: „Der Gesanglehrer ist unmusikalisch!" Auf meine erstaunte Frage: „Wieso?" erwiderte er: „Er hält am Ende einer Zeile im Choral so lange aus und unterbricht dadurch den Takt." Das Urteil machte mich stutzig. In meiner Heimat wurde in meiner Jugend in Schule und Kirche stets am Zeilenende des Chorals etwas verweilt; das sollte nun auf einmal falsch sein? Aus dem Evangelischen Schulgesangbuch für Ostpreußen, das mir mein Freund nach seiner Rückkehr in die Heimat zuschickte, ersah ich, daß man dort die Fermate im Choral völlig ausgemerzt hat. Neuerdings habe ich auch aus dem Gesangbuch meiner Heimat Schlesien, dem die Melodien in Noten beigegeben sind, ersehen, daß man dort heut auch derselben modernen Singweise huldigt. Wie ist man dazu gekommen? Ist die Fermate wirklich entbehrlich, oder sollte man sie wieder in ihre alten Rechte einsetzen? Ich habe mich bemüht, darüber mancherlei nachzulesen, und möchte das Ergebnis meiner Nachforschungen hier niederlegen. Es sei mir gestattet, dazu etwas weit auszuholen.

Die Fermate ist ein Ruhepunkt, der entweder auf eine Note oder auf eine Pause fällt und die Bewegung des Taktes auf einige Zeit unterbricht. Verschiedene Ursachen können den Tonsetzer zu solcher Unterbrechung des Flusses der Taktbewegung veranlassen. Der Ausdruck der Verwunderung, des Erstaunens, eine plötzliche Hemmung des Gefühlsstromes, überhaupt Empfindungen, deren Bewegung selbst einen kurzen Stillstand zu machen scheint, oder die sich gleichsam durch völlige Ergießung momentan erschöpft haben, sind hinreichend, die Anwenduug der Fermate in Kompositionen aller Art für Vokal- und Instrumentalmusik zu rechtfertigen. Nur darf sie nicht zu häufig und nicht ohne deutliche Motivierung durch den Tongedanken auftreten, sonst wird sie ein kleinliches äußerliches Effektstückchen, bloße Ziererei, und bewirkt, wie alle äußerlichen Mittel, nur das Gegenteil von dem, wozu sie bestimmt ist. So begegnen wir der Fermate in Orchesterwerken, in der Klavier- und Violinliteratur, ja auch im Volksliede. Ich erinnere nur an Beethovens Rezitativsonate in D-moll oder an die Mondscheinsonate in Cis-moll. Nicht selten steht das Ruhezeichen auch über Pausen (bei Beethoven, in Schumanns Carneval). Im Kunstliede, aber auch im Volksliede ist es angewendet, um eine Stelle des Liedes dadurch eindrucksvoller zu machen. So steht es z. B. in dem Liede „Es ist bestimmt in Gottes Rat" in der letzten Strophe „Nun mußt du mich auch recht verstehn", in dem Liede „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald" u. a. Es bedeutet dort etwa eine gefühlsmäßig zu bemessende Dehnung, ähnlich dem Ritardando. In Konzerten setzte man „die weltliche Fermate" über die Töne, welche die Sänger oder Spieler mit beliebigen Verzierungen versehen sollten. Dem Klavier- oder Violinvirtuosen sollte vor dem Hauptschluß Gelegenheit gegeben werden zu einer freien Phantasie über die Hauptthemen und Motive des Textes in der Kadenz. Oft hat der Komponist die Kadenz selbst geschrieben, da sonst mancher Virtuose Gefahr läuft, mit einer freien Phantasie zu verunglücken oder ein sonst vielleicht edles Werk durch konventionelle Alltagsphrasen zu verunstalten. In das Violinkonzert von Beethoven legen die Künstler nicht selten eine von Joachim komponierte Kadenz ein. Allgemein bekannt sind die Fermaten in den ersten Takten von Beethovens C-Moll-Sinfonie. R. Wagner sagt darüber von seiner Schrift „Über das Dirigieren": „Über die Fermate des 2. Taktes gehen unsere Dirigenten nach einem kleinen Verweilen hinweg und benutzen dieses Verweilen fast nur, um die Aufmerksamkeit der Musiker auf ein präzises Erfassen der Figur des 3. Taktes zu konzentrieren. Die Note Es wird gewöhnlich nicht länger ausgehalten als bei einem achtlosen Bogenstriche der Saiteninstrumente ein Forte andauert". Wagner läßt nun die Stimme Beethovens aus dem Grabe einem
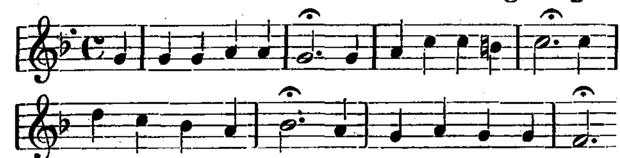
Anmerkung der Schriftleitung: Mit der Veröffentlichung dieses Artikels treten wir in die Diskussion einer seit längerer Zeit erörterten Frage ein, die für die kirchliche Musikpraxis eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt und viele unserer Leser unmittelbar berühren wird. Der Aufsatz Gottschalks führt in den Gegenstand in allgemein verständlicher Darstellung ein, zugleich die in Frage kommende Literatur berücksichtigend. Unterdessen ist noch eine kleine Schrift über dieses Thema von Dr. H. J. Moser: Der evangelische Choral als rhythmisches Gebilde (Ebingen i. Württemberg bei Johannes Jehle) erschienen, auf die schon jetzt hingewiesen sei. Gelingt es, eine Einigung in der Frage zu erzielen, so ist weiterhin zu hoffen, daß dann gerade die protestantischen Kirchenmusiker, die von dem Ganzen Kenntnis genommen haben, auch im Sinne dieser Einigung in der Praxis vorgehen werden, auf daß die Behandlung der Frage ihren Hauptzweck auch erfülle. Zu der im nächsten Heft eröffneten Diskussion sei jeder eingeladen, der wirklich etwas zur Sache zu sagen vermag.

Dirigenten zurufen: „Halte du meine Fermate lange und furchtbar! Ich schrieb keine Fermate aus Spaß oder aus Verlegenheit, etwa um mich auf das Weitere zu besinnen, sondern was in meinem Adagio der ganz und voll aufzusaugende Ton für den Ausdruck der schwelgenden Empfindung ist, dasselbe werfe ich, wenn ich es brauche, in das heftig und schnell figurierte Allegro als wonnig oder schrecklich anhaltenden Krampf. Dann soll das Leben des Tones bis auf seinen letzten Blutstropfen aufgesogen werden; dann halte ich die Wellen meines Meeres an und lasse in seinen Abgrund blicken, oder hemme den Zug der Wolken, zerteile die wirren Nebelstreifen und lasse einmal in den reinen blauen Äther, in das strahlende Auge der Sonne sehen. Hierfür setze ich Fermaten an, d. h. plötzlich eintretende, lang auszuhaltende Noten in meine Allegros. Und nun beachte du, welche ganz bestimmte Absicht ich mit diesem ausgehaltenen Es nach drei stürmisch kurzen Noten hatte, und was ich mit allen den im folgenden gleich auszuhaltenden Noten gesagt haben will.“ Man denke auch an die gewaltig wirkenden Fermaten in Beethovens Lied „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“.
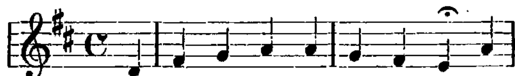
Doch mich interessiert mehr die Fermate im Choral. Ursprünglich, ehe man den Taktstrich in seiner heutigen Bedeutung kannte, setzte man die Fermate nur über die Schlußnote des Chorals; sie diente also lediglich dazu, das Ende des Tonstückes anzuzeigen; ein längeres Aushalten der Schlußakte war damit nicht unbedingt verbunden. Um Absätze innerhalb der Melodie zu bezeichnen, wendete man den Beistrich, einen kurzen senkrechten Strich, an. Als dann, etwa um 1650, der Taktstrich, wie wir ihn heut anwenden, eingeführt wurde, bediente man sich der Fermate, um das Ende der Verszeile anzuzeigen. Sie war also nichts weiter als ein musikalisches Interpunktionszeichen. Allmählich kam man dazu, die melodischen Einschnitte durch längeres Aushalten des Endtones zu markieren, die Fermate bekam dadurch die Bedeutung eines Ruhezeichens. Die Dauer des Verweilens hatte sich nach den jedesmaligen Takt- und Akzentverhältnissen zu richten. So verlangt z. B. im Choral „Nun danket alle Gott“ am Schluß der ersten Zeile das Taktgefühl ein strenges Einhalten des Taktes, da die Einschnittsnote drei Taktteile enthält:
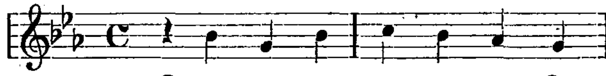


So auch am Ende der Verszeilen des Abgesanges:
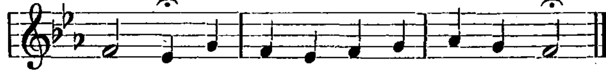


Hier ist also die Fermate wirklich nur Interpunktionszeichen. In „Mir nach! spricht Christus“ („Mach's mit mir Gott nach deiner Huld“) ist ein etwas längeres Aushalten angebracht, da die Einschnittsnote auf eine betonte Silbe fällt:



In „O daß ich tausend Zungen hätte“ ist ein kurzes Anhalten am Platze, da die Einschnittsnote auf eine unbetonte Silbe fällt:





Am Zeilenende etwas anzuhalten, war in den Kirchen ein praktisches Bedürfnis: der Atem der Singenden verlangte eine zeitweilige Ruhepause; die Gemeinde bekam dadurch auch Zeit, in den Inhalt der folgenden Verszeilen einzudringen, und schließlich machte es der hohe Kirchenraum, in dem die Akkorde leicht ineinanderfließen, wünschenswert, am Zeilen- und Strophenschluß einen Akkord länger auszuhalten, auf dem das Ohr ausruht.

Bis etwa zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts wurden die Choräle rhythmisch gesungen, was unstreitig den Gesang belebte, für eine größere Volksgemeinde aber schwer ausführbar war. Für eine unmusikalische Volksgemeinde ist, wenn sie gemeinschaftlich singen soll, nur der allereinfachste Rhythmus, also der der Zwei- und der Dreiteiligkeit, verständlich und ausführbar. So war es ganz natürlich, daß im Gemeindegesange der ursprünglich wechselnde Rhythmus sich allmählich verwischte und in ein Ebenmaß verwandelte, wie es unser ausgeglichener Choral zeigt. Wie die Schwerfälligkeit und Unbeweglichkeit ungeschulter Tonmassen auf die rhythmische Gliederung des Chorals ausgleichend wirkte, so übte sie notwendigerweise auch auf das Tempo des Gesanges einen nicht zu verhindernden Einfluß aus; die Gemeinde drängte unwiderstehlich zu einem schleppenden, zögernden Gesangsvortrage, und der Organist war gezwungen, der Gemeinde etwas nachzugeben, wenn er sich mit ihr nicht beständig in einer rhythmischen Differenz befinden wollte. Daher empfiehlt schon der ostpreußische Sangesmeister Eccard in der Vorrede zu seinen „Geistlichen Liedern“ 1598 den Kantoren und Organisten „einen feinen, langsamen Takt, daß der gemeine Mann die gewöhnlichen Melodien desto eigentlicher hören und er mit seiner Kantorei um so viel besser und leichter fortkommen könne“. Mit der Langsamkeit des Gesanges stellten sich ganz naturgemäß Dehnungen und Pausen an den Zeilen- und Strophenschlüssen ein, wie sie auch bei Ausführung weltlicher Gesänge von größeren

Volksgemeinschaften unvermeidlich sind. Den Kantoren und Organisten mögen diese Zeilenschlüsse ganz willkommen gewesen sein; denn sie gewährten den im Gesange auseinander geratenen Gemeinden wichtige Sammelpunkte, von welchen aus dann gemeinschaftlich weitergesungen werden konnte. Dieses Sammeln der Gemeinde dauerte ohne Zweifel oft recht lange, und die Fermaten erhielten dadurch eine ungebührliche Ausdehnung. So erscheint es denn erklärlich, daß manche Organisten einen Teil jener endlosen Fermaten benutzen, um kleine melodische und rhythmisch belebte Zwischensätzchen einzuschieben, durch welche der Gemeinde der Abschluß der Fermaten nachdrücklich angezeigt und sie zum Weitersingen veranlaßt wurde. Diese Zwischenspiele brachten einiges Leben in den rhythmisch toten Gesang und waren den Organisten nicht unerwünscht, da sie ihnen Gelegenheit boten, ihre Kunst zu zeigen. Sie wurden gar oft nicht ihrem Zwecke angepaßt, zur folgenden Choralzeile überzuleiten, und nahmen den Charakter von bunten burlesken Zieraten an, um die Aufmerksamkeit der Kirchengemeinde auf den Organisten zu lenken. Claus Harms versichert, es sei ihm manchmal so, als ob er deklamieren hörte:

Weicht und quält mich nicht, ihr Sorgen —
's ist mir alles eins, 's ist mir alles eins —
mein Versorger lebt und wacht —
ob ich Geld hab oder keins —
meinem Herrn ist nichts verborgen —
wenn ich Geld hab, bin ich lustig.

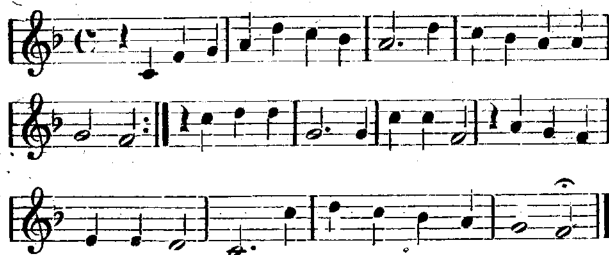
Im Jahre 1848 ging das Konsistorium zu Magdeburg gegen das Schleppende im Kirchengesange vor und regte an, durch Erneuerung der ursprünglichen Rhythmen den Gemeindegesang wieder zu beleben, da die Langsamkeit des Zeitmaßes, daß Ausruhen hinter jeder Zeile, die Gleichförmigkeit der einzelnen Töne nicht dem Ernst und der Kunst des Chorals entspreche. Die Versuche mit der Einführung des altrhythmischen Chorals führten nicht zu dem erhofften Ziele, doch sind sie nicht fruchtlos gewesen: sie haben dazu geführt, ein lebendigeres Tempo einzuführen.

Auch die Zwischenspiele wurden als der größte musikalische Wider- und Unsinn bekämpft, als eine geschmacklose Sitte, durch welche die Melodien in Stücke zerrissen und fast die letzte Spur von Taktmäßigkeit in ihnen getilgt wird. Wenn sich der Vorwurf gegen die Zwischenspiele an den Zeilenschlüssen richtet, so mag er zu Recht bestehen. Gegen die Strophenzwischenspiele kann man nach meiner Meinung nichts einwenden, vorausgesetzt daß sie nicht in „Zwischendudeleien" ausarten, sondern in würdiger Weise zur folgenden Strophe überleiten und dem Charakter dieser Strophe angepaßt sind. Die Zwischenspiele zwischen den Strophen haben entweder den Charakter von kurzen Vorspielen, die auf die folgende Strophe hinleiten, ihre Stimmung anklingen lassen, oder den Charakter kurzer Nachspiele, in denen die vorhergehende Strophe ausklingt. Zwischen-, Vor- und Nachspiele der Begleitung sind bei begleiteten Liedern überhaupt beliebt, wie man beim Durchblättern des Deutschen Liederschatzes leicht erkennt. Ihre musikalische Berechtigung muß grundsätzlich auch bei den Kirchenliedern anerkannt werden. (Maß.) Ich war erstaunt, bei einem Besuche in meiner Heimat, einem Dorfe in Schlesien, wahrzunehmen, daß Fermate und Strophenzwischenspiel, die seit Olims Zeiten dort im Gottesdienst Heimatrecht hatten, ausgemerzt worden sind. Die neue Singweise, von der noch weiter zu sprechen sein wird, hat auch auf dem Lande ihren Einzug gehalten.
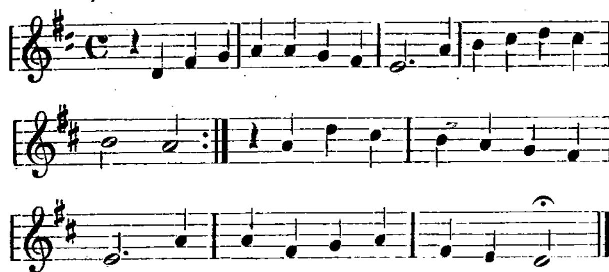
Also die Fermate ist aus den neueren Choralbüchern verschwunden. Schuld daran ist das Preußische Armeechoralbuch, nach dem sich alle neu entstandenen provinziellen Choralbücher gerichtet haben, nur das Brandenburgische Choralbüchlein (Choralmelodien zu dem ev. Gesangbuch) hat die Fermate beibehalten dürfen.

Im Preußischen Armeechoralbuch mußten natürlich auch die Choräle marschmäßig, ohne irgendeine Verzögerung am Ende der Zeilen fortschreiten. Aber Choräle sind keine „in gleichem Schritt und Tritt" abzutrommelnde Marschweisen. Und warum sollte die Fermate im Gemeindegesange unerlaubt sein, da sie doch nicht nur im Kunstgesange, sondern auch im Volksliede gebräuchlich ist? Die Ausmerzung der Fermate hat nun zu wunderlichen Verrenkungen in der Notierung der Melodien geführt. Der Auftakt mußte nicht selten durch Pausen ergänzt werden; dadurch wurde das Ebenmaß des rhythmischen Bildes gestört, es entstanden schlechte Notenbilder mit taktwidrigen Akzentverschiebungen. Prof. Fuchs zieht in seinem Buche „Takt und Rhythmus im Choral" mit erfrischender Derbheit gegen die Frevler zu Felde, die die Fermate, „das Mysterium des Chorals", mit dem Korporalstock zerschlagen haben, und versucht, mit Hilfe der Fermate die heillose Verwirrung, die durch falsche Taktstriche in die Choralmelodien gekommen ist, zu beseitigen, mit ihr, „dem unentbehrlichen Richtmaß und Rüstzeug zum Zurechtrücken des Zerbrochenen", in die Schreibweise der Choräle wieder Ordnung zu bringen. Einige Beispiele aus dem „Evangelischen Schulgesangbuch für Ostpreußen" mögen zeigen, zu welchen gewaltsamen Verschiebungen die Ausschaltung der Fermate nötigt. Man beachte besonders den Gebrauch der Pause am Beginn des ersten Taktes.
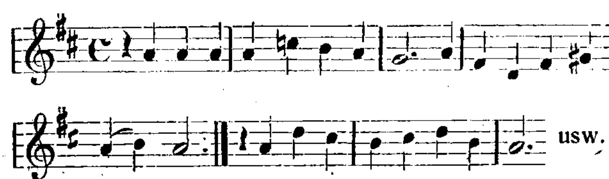
Was Gott tut, das ist wohlgetan.
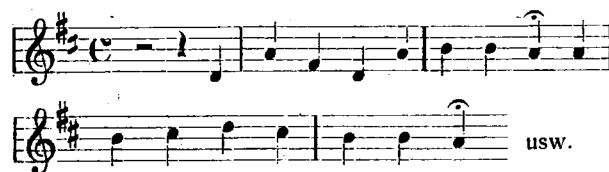


Oder: Mir nach! spricht Christus — (Mach's mit mir, Gott —).



Sei Lob und Ehr'. —
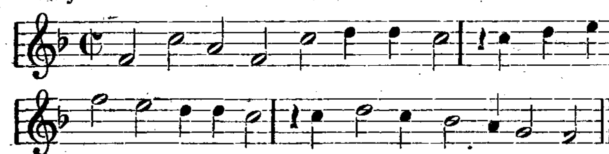


Weshalb auch in unserem Brandenburgischen Schulchoralbuch, das doch die Fermate anwendet, eine ganze Anzahl von Chorälen mit Pausen anfangen, ist mir unerfindlich. Eine Notwendigkeit zu dieser Art der Notierung liegt nicht vor. Nr. 169: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" — fängt sogar mit einer halben und einer Viertelpause an:



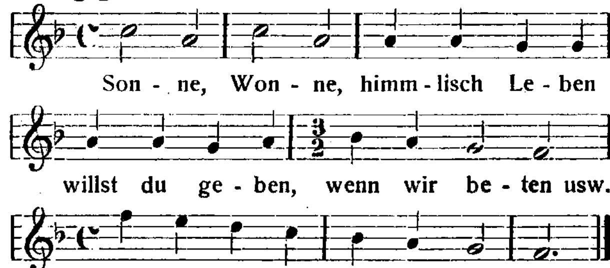
Im Volksliederbuch, das auf Veranlassung des Kaisers herausgegeben worden ist und das auch — mit Ausnahme der Choräle in Bachscher Notierung — die Fermate vermeidet, tritt sogar in der ausgeglichenen Form am Schluß Taktwechsel ein: der Viervierteltakt macht einem Takt mit $^3/_2$ Platz.

Wie schön leuchtet der Morgenstern. (Nach dem Volksliederbuch f. gem. Chor.)
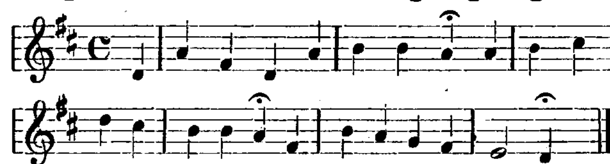
Rhythmische Lesart.
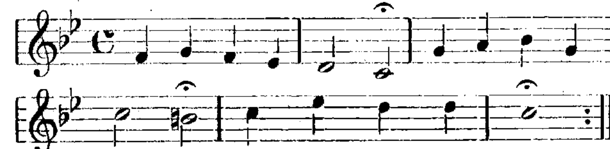


Ausgeglichene Form. Schluß.
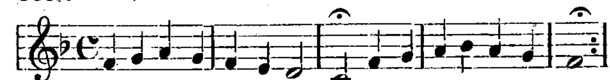


Nötig sind derlei Künste nicht; es geht ganz gut so:



Mit Hilfe der Fermate läßt sich jeder Choral ohne jede Verrenkung und ohne sinnlose Pausen am Anfang der Zeile notieren. Sie macht einen Wechsel in der Taktart unnötig, da sie den Takt suspendiert oder ruhen macht (Fuchs!), bis er in derselben Taktart wieder aufgenommen wird. Die Taktstriche müssen nur richtig, d. h. den wirklichen Taktmotiven entsprechend, gesetzt werden. Die Fermate ist durchaus eine irrationelle Größe, sie hat keinen metrischen Wert, sondern lediglich Gefühlswert. Man kann also nicht sagen, wie Zimmer es tut: „Jeder Zeilenschluß im zweiteilig- rhythmisierten Choral, gleichviel ob bei männlichen oder weiblichen Reimen, erhält eine Dauer von 4 Schlägen, jede Choralnote 2 Schläge Dauer gerechnet. Im dreiteiligen Rhythmus, also bei daktylischen Versen, dauert jede Fermate 3 Schläge, die einfache Note einen Schlag gerechnet, die Schlußfermate volle 4 (bezw. 3) Schläge." Nein, die Dauer der Fermate ist, wie gesagt, lediglich dem Gefühl des Sängers oder des Organisten überlassen. Ja, wie Prof. Fuchs ausführt, hat die Fermate eine doppelte Wirkung: sie verlängert oder verkürzt den Wert der Note. Da sie keinen bestimmten Wert hat, dient sie auch dazu, Überlängen zu vermeiden. In dem Choral „Jesu, meine Freude" ist z. B. am Ende des Aufgesanges eine ganze Note notiert:



Niemand wird es einfallen, die ganze Note 4 Schläge und etwa noch 2 Schläge darüber auszuhalten: das wäre unerträglich. Hier tritt Verkürzung ein. Ähnlich ist es in dem Choral „Freu dich sehr, o meine Seele —":
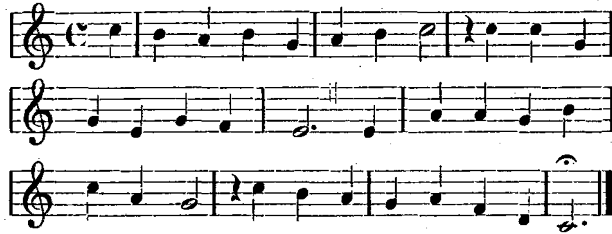


Über die dehnende Wirkung der Fermate ist schon gesprochen worden. Sind die Zeilen kurz, so wird die Fermate auch nur kurze Zeit ausgehalten: Prof. Fuchs nennt das die kleine Fermate. (Hab ich doch — Christum noch. Denn es ist — Satans List. Sonne — Wonne. Er ist mein Gott — der in der Not u. a.)

Auf dem letzten Bachfest im Juli 1920 in Leipzig hat Alfred Heuß aus Gaschwitz bei Leipzig „Über die Bedeutung und Anwendung der Fermate in Chorälen" einen Vortrag gehalten. Die Quintessenz desselben war nach seinem Eigenbericht im Juliheft 1920 der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) folgende:

„Es wurde nachgewiesen, daß die Fermate vor allem auf männliche Endungen (Reime) sich in der ausgeglichenen Form des Chorals mit Notwendigkeit einstellen mußte, weil sie ein rhythmischer Bestandteil ist, daß ihre Dauer aber nicht willkürlich geregelt werden dürfte, sondern im genauen Verhältnis zur Zählzeit zu stehen habe. Es steht dann frei, die Fermate wirklich als solche auszuhalten, wobei das Minimum drei Zählzeiten betragen würde, oder aber die Verlängerung der Endnote nur so weit auszudehnen, daß sie keineswegs als Fermate wirkt, sondern eben als notwendigste Verlängerung, um den Rhythmus des Chorals nicht in Unordnung geraten zu lassen. Hält man z. B. im Choral ‚Vom Himmel hoch' die letzte Note dieser Zeile zwei Zählzeiten, so wirkt dieselbe Note auf ‚her' keineswegs als Fermate, sondern lediglich als notwendigste rhythmische Verlängerung. Erst wenn die Note drei und vor allem mehr als drei Zählzeiten gehalten wird, stellt sich das Gefühl der Fermate ein, deren mechanische Anwendung einem sinngemäßen Vortrage vieler Choräle widerspricht. Die betreffende Note aber nur eine einzige Zählzeit halten zu wollen, wie es auch das Kaiserliche Volksliederbuch für gemischten Chor durchführen möchte, bedeutet ein völliges Verkennen des Fermatenzeichens und stellt sich als ein Vergehen gegen das rhythmische Gefühl heraus, das sich weder künstlerisch noch historisch rechtfertigen läßt."

Ich entnehme daraus nur, daß Heuß die Fermate für unbedingt notwendig hält. Das angeführte Beispiel aber will mir nicht so recht einleuchten. Meinem rhythmischen Gefühl entspricht es durchaus, die Schlußtakte der ersten Zeile drei Zähleinheiten auszuhalten. Das ostpreußische Schulchoralbüchlein, das von der Fermate nichts wissen will, aber eine Zähleinheit für diese Note nicht für ausreichend hält, notiert dann auch eine halbe Note und im darauffolgenden Takt eine Viertelpause:



Das Kaiserliche Volksliederbuch hat durchweg nur eine Zähleinheit. Man wird zugeben müssen, daß das schöne Weihnachtslied in dieser Fassung allzu marschmäßig klingt.

Ich fasse meine Ausführungen folgendermaßen zusammen;

Die Fermaten sind im Choral nicht zu entbehren. Sie dienen dazu, den musikalisch-melodischen Gedanken faßlicher und verständlicher zu machen, und bilden die nötige Atempause. Die Notierung ohne Fermate nötigt oft dazu, den Auftakt durch Pausen zu ergänzen, wodurch das Ebenmaß des rhythmischen Bildes gestört wird und schlechte Notenbilder entstehen. Die Fermate hat keinen bestimmten metrischen Wert, sondern nur einen Gefühlswert. Im allgemeinen bewirkt sie eine Dehnung des Notenwertes; aber oft hat sie auch den Charakter einer Verkürzung; sie umgeht dann eine Überlänge und trägt so dazu bei, eine Stockung und Lähmung des Chorals zu vermeiden. Fällt der Zeilenschluß auf einen männlichen Reim, so wird die Fermate länger ausgehalten, als wenn die Endnote der Zeile auf eine unbetonte Silbe fällt. Es ist Sache des Organisten oder des Sängers, die Fermaten der Melodie rhythmisch möglichst wenig störend einzureihen.

Benutzte Literatur:

Koch, Musikalisches Lexikon. (Heidelberg 1865.)

Mendel, Musikalisches Konversatonslexikon. (Berlin, Oppenheim, 1873.)

Kümmerle, Encyklopädie der ev. Kirchenmusik. (Gütersloh, Bertelsmann, 1883.)

Michaelis, Gesangliche und harmonische Behandlung der Choralmelodien. (Hannover 1835.)

Prof. Dr. Carl Fuchs, Takt und Rhythmus im Choral. (Berlin, Schuster & Löffler, 1911.)

Joh. Plaß, Der Rhythmus der Melodien unserer Kirchenlieder. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1918.)

Kräußold, Vom alten protestantischen Choral. (Fürth 1847.)

Klamer Wilhelm Frantz, Über Einrichtung eines allgemeinen deutsch-ev. Kirchenchoralbuchs. (Quedlinburg u. Leipzig 1839.)

Fr. Zimmer, Der Kantor und der Organist im ev. Gottesdienst. (Quedlinburg, Ch. F. Vieweg, 1886.)



Der Musikkritiker Dr. Adolf Aber

Von Dr. Alfred Heuß

Es liegt eine äußere und innere Notwendigkeit vor, sich an dieser Stelle mit dem Musikkritiker an den Leipziger Neuesten Nachrichten Dr. Adolf Aber zu beschäftigen. Eine äußere, sofern dieser, wie bereits gemeldet, auf unsern Artikel im zweiten Novemberheft „Über Franz Schrekers Oper ‚Der Schatzgräber', seine Geschäftspraxis, die Schrekerpresse und anderes" erwiderte, nämlich in einem als Privatdruck erschienenen Schriftstück, betitelt „Der Fall Heuß", als auch einem kleinen Artikel in den L. N. N. vom 8. Dezember „Arthur Nikisch gegen Schreker?" Eine innere, als der „Fall Aber" für Leipzig schon lange spruchreif ist, jetzt aber auch noch auf Grund neuen Materials behandelt werden kann. Wie nun aber in unserm Artikel Dr. Aber nicht als beliebiges Beispiel herangezogen wurde, sondern als Musikkritiker einer weitverbreiteten Zeitung, so hat das Ganze weit mehr als nur lokale Bedeutung und richtet sich ferner nicht zum wenigsten auch an den deutschen Musikkritikerstand überhaupt.

Ich lernte Herrn Aber im Herbst 1913 in Berlin anläßlich des Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft kennen, bei welcher Gelegenheit sich Herr Aber, der damals noch Student war und mich für „eine große Hoffnung der Musikwissenschaft" halten mochte — die ersten Worte in dem Privatdruckartikel —, in jener Art an mich heranmachte, die ich später zu beobachten öfters in der Lage war. Etwa im Spätherbst 1918 tauchte er plötzlich als Musikkritiker der L. N. N. in Leipzig auf, welche Stellung er besonders der Empfehlung seines einstigen Lehrers Hermann Kretzschmar verdankte. Von diesem hatte er vor allem gelernt, den Blick gerade auch organisatorischen Fragen zuzuwenden, sie sogar über solche der Kompositionskritik zu stellen. Und er tat insofern auch recht daran, als hierin seine eigentliche Begabung liegt. Denn in einer Referentenpraxis, wie sie gewöhnlich ausgeübt wird, hätten ihm weder seine musikalischen Fähigkeiten noch auch sein musikliterarisches Wissen zu einer beachtenswerten Stellung verhelfen können. Man braucht nur sechs bis acht seiner Kritiken auf ihren sachlichen Wert hin zu lesen, um dann ohne weiteres zu erkennen, wie wenigsagend sie sind, wobei gelegentlich solche Irrtümer unterlaufen, die einen besseren Fachmann immerhin erheitern. So hält man es wohl kaum für möglich, daß Herr Aber das Original eines Werkes wie Cosi fan tutte nicht kennt und die infame, leider nur zu bekannte Devrientsche Bearbeitung für jenes nimmt. Da Herr Aber Derartiges glatt bestreiten, mich dagegen als „Fälscher" hinzustellen versuchen würde, erbrächte ich nicht den unmittelbaren Beweis, so sei wörtlich zitiert, allen besseren Mozartfreunden zur Erheiterung, den hintersten Provinzkritikern aber zum Trost! Nach einer Einleitung heißt's (14. XI. 1921):

Kein Zweifel: Alfonso hat seine Wette gewonnen. Die beiden Schönen sind ihren Liebsten in dem Augenblick untreu geworden — auch das stimmt nicht, Herr Aber; selbst von einem Gymnasiasten könnte man verlangen, daß er diesen einfachen Inhalt wahrheitsgetreu erzählen könnte —, als sie, im Duett zu Beginn des zweiten Aktes, sich ihre neuen Liebhaber aussuchen. Aber weiter läßt der Dichter den Scherz nicht gehen: Die Zofe Despina deckt alle Karten auf, und mit einer liebenswürdigen Verbeugung nimmt der Dichter alle Schuld von den Damen und bürdet sie den Männern auf. Wo in unserer Zeit wäre ein Operntext, der in gleich liebenswürdiger und geistvoller Weise — Devrient, freu dich im Grabe, deine verruchte Bearbeitung, die dem Stück das Genick bricht, ist geistvoll! — ein heikles Thema behandelt, der in aller harmlosen Tändelei doch alles sagt, was gesagt werden sollte?

Ist dieser letzte Ausruf, aus dem man erkennt, daß sein Urheber vom Wesen des 18. Jahrhunderts auch nicht einen Hauch verspürt hat, nicht allerliebst? Indessen genug hierüber, zur „Grundsteinlegung" gehörte es aber immerhin, einen Blick auf die musikliterarische Bildung des Herrn zu werfen. Denn von einem Schreiber dieser Art müssen sich ausgezeichnete Künstler schärfste Verurteilungen gefallen lassen, muß selbst sein früherer Lehrer Kretzschmar, dem Mahler bis an sein Lebensende in einer geradezu rührenden Weise dankbar war — Kretzschmar drückte 1894 die Aufführung der ersten Sinfonie Mahlers am Weimarer Tonkünstlerfest durch —, sich sagen lassen, daß er von Mahler eigentlich nichts verstehe, indem ein „bekannter" „Führer" an der schiefen Stellung unserer Zeit zu Mahler schuld sei usw. Genug hierüber*).

In menschlich-künstlerischen Fragen versagt Herr Aber nicht selten vollständig. So hält es ein nur etwas tiefer veranlagter Mensch, der zugleich über derartige Fragen nachgedacht hat, nicht recht für möglich, daß ein Nikisch, der gerade auch seelisch erschütterndste Werke der musikalischen Literatur mit nacherlebender Seele darzustellen vermag, nach Herrn Abers Meinung den Schattenseiten des menschlichen Lebens in der Kunst nicht gerecht werden könne, weshalb unser Kritiker in dem Referat über die Aufführung der 7. Sinfonie Mahlers im Gewandhaus zu einer absprechenden Beurteilung gelangen konnte, soweit sein gutes Recht, wenn es nur die subjektive Bewertung betreffen würde. Aber darum handelt es sich nur teilweise. Die Lösung dieses Rätsels besteht darin, daß Nikisch insofern ein „der Sonnenseite des Lebens zugewandter Künstler" ist, als er, mit einem Wort gesagt, mutatis mutandis die künstlerische Anschauung Mozarts vertritt, der da sagte, daß die Musik „auch in den schaudervollsten Lagen" das Ohr nicht beleidigen und nicht aufhören dürfe, Musik zu sein. Und wie nun auch ein Mozart gleich jedem großen Künstler auch das „Schaudervollste" des menschlichen Lebens als Künstler zu sagen vermochte, immer aber in organisierter, „gebildeter" Darstellung, so vermag auch Nikisch derartige Nachtwerke — man denke z. B. nur an seine unerreichte Wiedergabe von Tschaikowskys pessimistischer pathetischer Sinfonie — mit erschütternder Gewalt zum Ausdruck zu bringen, so daß außer Herrn Aber niemand in Zweifel gekommen sein dürfte, ob Nikisch nicht auch für die Nachtseiten des Lebens in

*) Siehe auch Seite 64 dieses Heftes (2. Spalte).

musikalischen Kunstwerken — weit erschütternden, als sie bei Mahler vorkommen — das notwendige künstlerische Organ besitze*). Als ob ein großer Künstler überhaupt denkbar wäre, der nicht beides, Freude und Qual, intensiv zu erleben imstande wäre!

Durch ihren frisch-journalistischen und, wie man sah, sehr „unbekümmerten" Ton, den sich die Leute anfangs noch nicht zu deuten wußten, fielen die Kritiken bald ohne weiteres auf. Allmählich mußte aber auch der weniger mit dem engeren Musikleben Vertraute merken, daß diese oft so scharf zugespitzten, aufreizenden und ausfälligen Kritiken vielfach „persönlich" gefärbt waren, d. h. darauf beruhten, daß der z. B. auch in Theaterkreisen viel verkehrende Kritiker „kollegiale" Einschätzung von Künstlern walten ließ. Genug auch hierüber. Das Thema ist allzu reich gegliedert.

Trotz der vielen Beschwerden, die seinetwegen auf der Redaktion einliefen, vermochte sich Herr Aber bei seiner Zeitung so etwas wie unentbehrlich zu machen. Irgendeine kleinere oder größere „Sensation" barg fast jede der Kritiken, die deshalb ein auf der Höhe stehender Musik-Leipziger möglichst gelesen haben mußte. Daß die Macht des sich immer sicherer fühlenden Kritikers wuchs, liegt vor allem hierin sowie natürlich in der starken Verbreitung seiner Zeitung begründet. Mit der Macht wuchs das Machtgefühl, so daß der junge eitle Mann sich allmählich als oberste Instanz des Leipziger Musikwesens betrachtete. Man lacht ja herzlich, wenn einem sehr solid beglaubigte Machtaussprüche Herrn Abers — selbst wenn sie nicht wahr wären, wären sie ausgezeichnet erfunden — erzählt werden, so etwa: Ich bin die öffentliche Meinung Leipzigs, oder gar: Ganz Leipzig liegt vor mir auf dem Bauch. Überhaupt wäre ja Herr Aber in seiner jugendlichen Unreife mehr von der ergötzlichen Seite zu nehmen, wenn er erstens nicht an der einflußreichsten Zeitung Leipzigs schriebe und zweitens außer den naiven Ingredienzen nicht festeste Bestandteile ganz anderer Art vorhanden wären.

Wer sensationell auffallen, ferner in einer Machtstellung etwas durchsetzen, zudem seine Macht fortwährend spielen lassen und befestigen will, wer ferner auch in die Lage kommen wird, jene verteidigen zu müssen, hat schon vor Erreichung eines derartigen Ziels vor der Entscheidung gestanden, seine Mittel in „diesem" oder „jenem" Sinne zu wählen. Herr Aber wählte, kurz gesagt, das Mittel, den Gegner gerade so darzustellen, wie man ihn für seine Zwecke haben möchte. Wird vollends noch gewagt, ihn anzugreifen, dann werden alle, eventuell noch künstlich vorhandenen Hemmungen beseitigt, und Herr Aber steht in aller wünschenswerten Reinkultur vor uns. Ich brauche die für das Leipziger Musikleben in dieser Hinsicht in Frage kommenden Fälle gar nicht zu behandeln, und zwar deshalb nicht, weil die betroffenen Instanzen lange vor meinem Eingreifen ihre Sache selbst in die Hand genommen haben. Die Erbitterung auf Herrn Aber, die ganze Art seiner Berufsauffassung, ist in für das Musikleben Leipzigs entscheidenden Kreisen ungeheuer, derart, daß sie sogar einer Katastrophe zuzutreiben scheint. Nicht nur etwa die drei soweit städtischen Orchester haben sich zusammengeschlossen, um der brutal ausgeübten Macht dieser Presse eine Spitze bieten zu können, sondern auch das Opernpersonal hat erklärt, zu gegebener Stunde nicht zu spielen, wenn Dr. Aber dennoch der Aufführung beiwohnen sollte. Das zeigt denn doch deutlich genug, daß der Zusammenschluß nicht erfolgt ist, um lediglich L'hermet und sein Orchester zu schützen. Denn welches Interesse die Solomitglieder des Theaters haben sollen, für diese einzutreten, sieht man beim besten Willen nicht ein. Nein, die Erbitterung ist bei den in Frage kommenden Kreisen aus eigenen Säften hergestellt. Indessen liegt es ganz und gar nicht in meiner Absicht, auf diese nun in scharfer Entwicklung begriffenen Verhältnisse einzugehen, und zudem bin ich gewohnt, meine Bataillen mit eigenem Mittel zu bestreiten.

Schließen wir deshalb dieses allgemeine Kapitel und begeben uns hinaus ins frische empirische Leben, wo uns Herr Aber mit ihn in aller Deutlichkeit charakterisierendem Beweismaterial förmlich überschüttet. Den Vorzug muß dabei natürlich dasjenige haben, das sich auf Grund unseres Aufsatzes über Schreker ergab, indem zugleich die Öffentlichkeit ein Recht darauf hat, unverfälschten Wein vorgesetzt zu erhalten. Die zunächst zur Behandlung kommende Frage ist zudem von Herrn Aber auch der breiten Öffentlichkeit, in dem bereits genannten Artikel der L. N. N.: „Arthur Nikisch gegen Schreker?", übermittelt worden. Nehmen wir den Tatbestand auf. Ich schrieb:

> Mit Lachen las ich auch neulich in der argentinischen La Plata-Zeitung, daß Nikisch, der sich dem dortigen deutschen Musikreferenten, unserem Mitarbeiter R. Franze gegenüber auch über moderne Musik aussprach, geäußert habe, die Schrekersche Musik bereite ihm gerade auch deshalb Übelkeit, weil sie keine Bässe aufweise.

Das war alles. So ganz beiläufig wird in gedrängtester Kürze auf Nikischs Ansicht Bezug genommen, wobei — man lese den ganzen Eingang meines Artikels nach — lediglich dieser Punkt Erwähnung findet. Hätte ich wirkliches Kapital aus Nikischs Urteil schlagen wollen, dann hätte sein ausgeführtes, weiter unten folgendes Urteil ganz andere Dienste leisten können. Darauf kam's gar nicht an. Die Stelle hätte beinahe so gut fehlen können, was aber jammerschade gewesen wäre. Denn nun erleben wir zunächst einmal das reizende Schauspiel, wie Herr Aber in Nikisch seinen Rettungsanker gefunden glaubt, mir triumphierend dessen jetziges Urteil vorhält, mich des Fehlens „jeglichen Verantwortungsgefühls" bezichtigt — ich hätte nämlich, kurz ausgedrückt, die Verpflichtung gehabt, mich telephonisch bei Nikisch zu erkundigen, ob er in Sachen Schrekers nicht irgendwie anderer Ansicht geworden sei —, und mich, ausgerechnet mich, anklagt, ich hätte die „amerikanische Reporterweisheit noch bewußt verschärft und also gefälscht". Nebenbei: Der Musikkritiker J. Franze möge sich ja nicht etwa gekränkt

*) Soeben ist in Herrn Abers Nekrolog über Nikisch die geradezu ungeheuerliche Behauptung zu lesen: „Die Möglichkeit, daß man mit Musik auch die Empfindungen der Nachtseiten des Lebens zum Ausdruck bringen könnte, erkannte Nikisch nicht an." Herr Aber hat offenbar — und darin liegt die einzige Entschuldigung — keine Ahnung, was er damit sagt, nicht nur über Nikisch, sondern über seelisch-schwere Kunst überhaupt. Nach seiner Meinung könnte man z. B. der tief tragischen „Unvollendeten" von Schubert mit Nikisch's „klanglichem, koloristischem Prinzip" beikommen, indem gerade auch diese Sinfonie unter den Werken, die Nikisch unübertrefflich wiedergegeben habe, figuriert.

fühlen, wenn er plötzlich zum amerikanischen Reporter degradiert wird. Derartige Erniedrigungen gehören zu Herrn Abers System. Von einem „Pionier moderner Tonkunst" z. B. kann man durch seinen Machtspruch plötzlich zu einem „Dirigenten von Unterhaltungsmusik leichterer Art" herabsinken. Doch weiter in der Aufnahme des Tatbestands. Nikisch gab Herrn Aber folgendes Schreiben zur Benützung:

Ich habe, wie viele andere Musiker auch, der Schrekerschen Musik, so wie sie in dessen ersten Werken zu finden war, kühl gegenübergestanden. Auf den „Fernen Klang" bezogen sich die in Buenos Aires getanen Äußerungen. Bereits zu den „Gezeichneten" habe ich ein viel engeres Verhältnis gefunden und das Vorspiel dazu in der vorjährigen Gewandhausspielzeit mit großer Freude an dem Werk spielen lassen. Vom „Schatzgräber" endlich, den ich ja in Buenos Aires überhaupt noch nicht kannte, bin ich ehrlich begeistert. Ich habe sofort nach der Leipziger Aufführung dem Komponisten meine begeisterte Freude über das Werk ausgedrückt, und ich bitte Sie, zu glauben, daß das Ausfluß meiner ehrlichen Überzeugung war und nicht etwa nur liebenswürdiges Geflunker.

Und nun, hart aneinandergesetzt, die Äußerungen Nikischs in Buenos Aires:

Es entspann sich eine interessante Debatte über Franz Schreker, den Komponisten des „Fernen Klang", der „Gezeichneten" und des „Schatzgräbers". „Mich macht diese Art von Musik krank," erwiderte Nikisch auf seines Sohnes und meine begeisterten Worte für Schreker. „Das fortwährende Schwelgen in Harfenglissandos, die dauernden Holzbläsergesänge in den höchsten Lagen beunruhigen mich aufs stärkste. Ich erinnere mich, während der Aufführung des ‚Fernen Klanges' halbe Stunden lang keinen einzigen Baßton gehört zu haben, es ist als ob einem der Grund und Boden unter den Füßen wegsänke."

Ich denke, das ist deutlich. Statt „Übelkeit" steht sogar der erheblich stärkere Ausdruck: „Mich macht diese Art von Musik krank." Herr Aber schreibt aber: „Sieht man die Plata-Zeitung an, so wird man nach dem vernichtenden Wort ‚Übelkeit' vergeblich suchen." Läßt sich — weil der Tatbestand in aller Klarheit vor Augen liegt — ein besseres Beispiel dafür geben, mit welchen Mitteln Herr Aber arbeitet? Meine ganze Darstellung ist sowohl sachlich wie dem Wortsinn nach sogar eine Abschwächung; indem Herr Aber den Sachverhalt einfach umkehrt, stempelt er den Gegner zum Fälscher!

Man kann aber, wenn's Herrn Aber so beliebt, nicht nur ohne weiteres zum Fälscher, sondern auch, selbst wenn man ein glühender Beethovenianer ist, zu einem „unsrer modernen Tempelschänder" gestempelt werden, „die Beethoven von seinem Thron mit schnoddrigen Redensarten herunterstürzen wollen". Dieses Mal ist aber nicht meine Person im Spiel, sondern ein berühmter lebender Komponist, Hans Pfitzner, der aus diesem oder jenem Grunde nicht das Glück hat, Herrn Aber zu gefallen. Diesen Fall muß ich schon deshalb hier zur Sprache bringen, weil er mich schon vor Jahresfrist mit Herrn Aber öffentlich brechen ließ, indem es — o Ironie des Schicksals — nach einer mißverständlichen Darstellung Pfitzners den Anschein erweckte, ich steckte in Sachen von Pfitzners Stellung zu Beethoven ausgerechnet mit Herrn Aber unter einer Decke*). Ein Pfitzner konnte es sich auch nicht im entferntesten träumen lassen, daß seine denkbar von Beethoven begeisterte Schrift „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz" ihm den oben angeführten Titel einbringen werde. Den zitierten Worten folgt nämlich der Passus: „Wer es nicht glaubt: Pfitzner behauptet: Beethoven habe mit dem Thema des Eroicasatzes ‚gar nichts' zu machen verstanden." Man beachte auch hier wieder die Methode Herrn Abers. Ähnlich wie in der Angelegenheit mit der argentinischen Zeitung wird der Leser durch die Sicherheit, mit der hier zitierend, dort dreist hinweisend vorgegangen wird, jedes Zweifels enthoben, es könnte sich auch anders verhalten. Der Leser muß annehmen, es handle sich um eine ausgeprägte charakteristische Stelle, während das strikte Gegenteil zutrifft. Kurz, es betrifft jene Methode, die unter Schriftstellern immer als die verwerflichste gegolten hat, und auf Grund welcher man sozusagen jedem Manne, heiße er wie er wolle, gewissermaßen die Ehre abschneiden kann. Früge man übrigens Herrn Aber, wer denn eigentlich die modernen Tempelschänder seien, die in der angegebenen Art gegen Beethoven vorgehen, wüßte er kaum einen einzigen Namen zu nennen. Ich wenigstens kenne nur eine einzige zeitgenössische Schrift, „Die moderne Musik" von W. Krug, in der Beethoven, und zwar im Hinblick auf Bruckner, in, sagen wir einmal so, tempelschänderischer Weise, hintangesetzt wird. Es ist also nichts als billigste Spiegelfechterei, für Beethoven in diesem Sinn einzutreten, ein billiger journalistischer Trik, um sich als Beschützer klassischer Tonkunst aufzuspielen und vom musikalischen Laienpublikum bewundern zu lassen.

Den folgenden Abschnitt könnte man überschreiben: Wie Herr Aber sich aus einer fatalen Situation zu retten sucht und dadurch in eine viel fatalere gerät. Es führt dies zugleich zu Schreker zurück. Herrn Aber ist es, obgleich mit den betreffenden Worten weiter gar nichts beabsichtigt war, als auf den innern Zusammenhang seiner Schrekerauffassung mit der gewissermaßen offiziellen hinzuweisen, sehr unangenehm, mit Bekker (Schrekerfibel) in Verbindung gebracht zu werden, und er teilt uns als erstes mit, daß er dessen Schrift gar nicht gelesen, sowie aber, daß er die von ihm bis dahin kritisierten Werke Schrekers sämtlich abgelehnt habe, die „Gezeichneten" sogar „völlig" und „in ziemlich scharfer Form". Welch kompromittierendes Geständnis! Fragt nicht jeder mit den Werken Schrekers nur einigermaßen Vertraute, wie es überhaupt möglich sei, jahrelang diesen in seiner Art sehr einheitlichen Komponisten abzulehnen, geradezu urplötzlich aber in einer Weise für ihn einzutreten, die sich nicht nur auf den Musiker, sondern sogar den Menschen Schreker erstreckt? War nämlich keine zwei Monate vorher Schreker (im „Spielwerk") noch „an Rhythmik und Melodik arm" gewesen, so ertönen nun in Superlativen sich ergehende Lobeshymnen wie „melodische Gebilde von einzigartiger Schönheit", „Stempel höchster Meisterschaft" im Weiterführen der melodischen Linie, „Melodiker größten Formats in der Behandlung der Singstimmen". Und wurde in der „Gezeichneten"-Kritik der Textdichter und, eng mit ihm zusammen-

*) Das Nähere findet man im Januarheft 1921 der Zeitschrift für Musikwissenschaft.

hängend, der Mensch Schreker mit sogar ausgesuchtem Hohn und Spott bedacht (z. B. werde Schreker selbstverständlich um keine Antwort verlegen sein, wenn man ihn frage, wie er auf diese Perversität verfallen sei, und selbstverständlich habe er nie daran gedacht, daß bei der breiten Masse des Publikums vielfach Empfindungen ausgelöst würden, die an ganz andere Stätten gehören als in ein ernstes Theater), so liest man jetzt nicht nur von einer zur Ehrfurcht zwingenden Orchesterbehandlung, sondern, wie wir später noch genauer sehen werden, von Schrekers „ehrfurchtgebietendem Edelmut". Welch Widerspiel, welch klaffende Gegensätze! Jetzt schreibt zwar Herr Aber ganz harmlos, er habe, was die Musik betreffe, „lediglich über den Aufbau der einzelnen Akte, der mir für einen Opernakt mustergültig erscheint, gesprochen. Im übrigen habe sich die Entwicklung Schrekers so gestaltet, wie er sie schilderte". Wirklich? Wohl ebenfalls innerhalb etwa zweier Monate? Warum erzählt Herr Aber seinen Lesern nicht, wie er aus einem Saulus ein Paulus wurde? Geschah etwa ein Wunder, ein unbeschreiblich großes Wunder? Schweigen wir uns hierüber an dieser Stelle aus. Das aber sage ich schon jetzt: Hätte Herr Aber als Referent der L. N. N. den „Schatzgräber" einigermaßen in der Art abgelehnt wie die ganz ähnlich gearteten „Gezeichneten", dann wäre es um die Oper in Leipzig, die auch vor Prof. E. Segnitz, dem Kritiker des Leipziger Tageblatts, ganz und gar keine Gnade fand, so etwas wie geschehen gewesen. Denn der „Schatzgräber" hatte nun einmal hier keinen wirklichen, sondern nur den heute mehr oder weniger üblichen Premierenerfolg, so daß die Haltung der L. N. N. eine Art Existenzfrage für die hiesige Aufführung bedeutete*). Nochmals: Zwei Monate standen die Aktien für Schreker an der gleichen Zeitung noch denkbar tief, urplötzlich stiegen sie rapid.

Da es die „Gezeichneten"-Kritik gewesen ist, die das Erscheinen dieses Artikels verzögert hat — wir konnten ihrer nämlich erst jetzt habhaft werden —, so sei denn doch noch einiges bemerkt. In dem Bestreben, seine frühere ablehnende Haltung gegenüber Schreker recht zu betonen, damit die Unabhängigkeit von Bekker um so offenkundiger erscheine, hat Herr Aber zur Abwechslung einmal sich selbst, wie sagen wir da, „unrecht" getan. Von einer „völligen" Ablehnung der „Gezeichneten" zu reden, geht nicht an, wenn man über das Orchester Schrekers z. B. schreiben kann: „Ich entsinne mich nicht, jemals Klänge von so berückendem Zauber vernommen zu haben, wie sie das Orchester Schrekers hervorbringt." So ist nun aber einmal Herr Aber; ohne Nachprüfen darf man ihm nichts glauben. Hätten wir uns ohne weiteres auf seine Aussage der völligen Ablehnung der „Gezeichneten" verlassen und die entsprechenden Schlußfolgerungen daran geknüpft, so würde uns Herr Aber nachträglich seine eigentliche Kritik triumphierend vor Augen gehalten haben. Je nach dem Standpunkt, den er gerade einnimmt, ändert dieser „Empiriker" je nachdem seine Auffassung.

Die Angelegenheit mit Bekker erledigt sich nun mühelos. Worum es sich bei diesem handelt, ist von mir ausführlich dargelegt und kritisch beleuchtet worden, daß nämlich, um andere Worte Bekkers zu zitieren, bei Schreker „Text und Musik unlösbar ineinander verflochten sind, die Musik aber das Ursprüngliche ist, aus dem sich der Text gebiert". Oder weiter: „Unnötig, eigentlich unmöglich, solche Dichtung literarisch zu bewerten". Das ist die spezifisch Bekkersche Schrekermelodie, die jeder, der nur einigermaßen sich mit Schreker beschäftigte, gehört hat, mag er nun die Schrift selbst gelesen haben oder nicht. Auch Herr Aber hat sie gehört, nur geht es ihm wie solchen Komponisten, die eine fremde Melodie singen, ohne zu wissen, von wem sie sie haben. Wie heißt es denn in der Kritik, nachdem der Text als solcher — ich komme gleich darauf zurück — abgewiesen worden ist? „Man darf dieses Buch nicht nach seinem tatsächlichen Inhalt werten... Ohne die Musik ist dieser Text eine einzige Unmöglichkeit. Sowie man ihn aber in der engen Verbindung mit der Musik betrachtet, in der er entstanden ist, bekommt alles ein anderes Gesicht. Denn es sind ohne Frage rein musikalische Rücksichten" usw., wobei es vielleicht nur als Zufall anzusehen ist, wenn einige Ausdrücke Bekkers sogar wörtlich wiederkehren. Ist dies nun die Bekkersche Schrekermelodie oder nicht? Denn Herr Aber wird sich doch nicht etwa einbilden, daß er diese ganz spezifische Erläuterungsart Schrekers, nachdem sie seit Jahren in Deutschland Fuß gefaßt hat, nochmals von sich aus erfunden habe, zumal er in der 1919 erschienenen „Gezeichneten"-Kritik — dem Erscheinungsjahr auch der Bekkerschen Schrift — einen hinsichtlich der Stellung des Textes zur Musik diametral entgegengesetzten Standpunkt vertritt. Damals bewertete nämlich Herr Aber eine Oper danach, ob die Musik einem „wirklich wertvollen" Text dient oder nicht. Hier aber! Trotzdem auch der Schatzgräber-Text als solcher abgelehnt wird, ist das ästhetische Räsonnement ein völlig anderes. „Um Schrekers willen" ändert dieser Charakterkritiker auch sein ehemaliges dramatisches Glaubensbekenntnis.

Natürlich geht nun ein Bekker nicht derart unbeholfen vor wie Herr Aber, bei dem ganz plötzlich „alles" anders aussieht, sobald man die rein musikalische Betrachtung wählt. Sagte ich aber nicht, dieser operiere wie ein Abc-Schüler? Selbstverständlich ein Vergleich wie der andere, daß Bekkers Schrift eine „Fibel" sei. Das Tatsächliche sage ich aber heute noch mit stärkerer und umfassenderer Begründung. Wer nämlich jahrelang und noch knapp zwei Monate vorher antischrekerisch geblasen hat, der lernt nicht so rasch um, hat die Griffe für die andere, die Dur-Melodie, nicht so fein weg, sondern stolpert eben noch etwas. Selbst Bekker fällt es übrigens nicht ein, für die Texte als solche wirklich einzutreten, so daß ich auch dieses Hintertürchen vor Herrn Aber verschließen muß. Über den „Fernen Klang" z. B. heißt es: „Man kann dieses Motiv oder auch seine dramatische Durchführung vom literarischen Standpunkt aus billig und banal nennen." Wie Bekker den Text des „Schatzgräber" einschätzt, weiß ich selbst nicht, da seine Schrift dieses Werk noch gar nicht behandelt, worauf es auch gar nicht ankommt. Aber auf die Schrekermelodie, die für alle bisherigen Werke Schrekers, auch für das noch nicht in Musik erschienene „Irrelohe", die gleiche ist, kommt es an. Und diese, Herr Aber, kennen wir beide, nur mit dem Unterschied, daß sie der eine, und zwar so scharf wie möglich, negiert, der

*) Im übrigen habe ich über diese Frage hier einzig zu sagen, daß Schreker sich selbstverständlich nicht, wie ich schrieb, nach dem ersten, sondern nach dem dritten Akt zeigte.

andere aber, wenn auch noch schülerhaft holprig, mit Emphase bläst.

Mit welcher überströmenden Wärme tritt nun Herr Aber auch sonst für seinen Schreker plötzlich ein! Man glaubte es nicht, wenn man es nicht gedruckt läse. Nicht nur wird ein rührendes Bild von Schrekers ärmlicher Jugend entworfen, sondern auch ein Beispiel von seinem „ehrfurchtgebietenden Edelmut" gegeben, daß nämlich Schreker seine greulichen „Dichtungen" zugunsten unterstützungsbedürftiger Schüler — gelegentlich für 5000 Mark, wie ich ergänzend hinzufügen kann — öffentlich vorlese. Was soll dies nun? Es bezweckt, meine „kapitalistische" Auffassung dieses Opernkomponisten zu widerlegen. Dieser sei ganz unbeteiligt an den Zwangsvorstellungen, verantwortlich dafür der Verleger. Dieser aber auch nicht so recht, denn man höre: „Daß die Herstellung der Partituren usw. eines solchen Werkes heute Millionen kostet, kümmert Herrn Heuß nicht. Er hat ja auch nicht Sorge zu tragen (das wäre noch besser!), daß unter Umständen an einem Mißerfolg eines solchen Werkes ein Verlag in Bankrott geraten kann und dann alle von ihm abhängigen Existenzen zugrunde gehen!" Wie werden sich die Herren von der Universal-Edition vor Vergnügen die Hände reiben, wenn sie das zu lesen bekommen! Man ist einfach ein Scheusal, ein „Schrekertöter", wenn man als Kritiker nicht auch die Interessen von Schrekers Verleger vertritt. Ich kenne nicht einen einzigen, moralisch einwandfreien deutschen Kritiker, der überhaupt nur daran denkt, derartige Kriterien in den Bereich seiner Berufsauffassung zu ziehen. Und wie, hat nicht Herr Aber vor ganz kurzer Zeit noch den Schreker-Verlag durch seine ablehnenden Kritiken geschädigt? Und heute dehnt er seine Fürsorge nicht nur auf den ehrfurchtgebietenden Schreker, sondern auch auf seine Verleger aus. Und mit einem derartigen „Verwandlungskünstler" muß man sich herumstreiten!

Ich würde hier schließen, käme Herr Aber nicht sowohl im Privatdruck wie auch im Zeitungsartikel auf etwas zu sprechen, wo er „keinen Spaß mehr" versteht. Wäre demnach das übrige nicht wirklich ernst zu nehmen gewesen, so gälte es demnach hier. Kurz und gut: Herr Aber glaubt mich dadurch möglichst tötlich zu treffen, daß er mich als Ausländer, und zwar als lästigen Ausländer, denunziert, der als Schweizer in Deutschland Gastrecht genoß, während er „als Kriegsfreiwilliger und Offizier der preußischen Garde Jahre hindurch für sein Vaterland gekämpft" habe. Und so schließt Herr Aber: „Nicht daß Schreker seine Opern schreibt, kennzeichnet die von kaum einem Strahl erleuchtete Zeitgeschichte, Herr Heuß: allein die Tatsache, daß sich gute Deutsche in ihrem Vaterland von Ausländern in solcher Weise anrempeln lassen müssen, das ist das Zeichen unserer nationalen Schmach!!!"

Herr Aber, unsre Visitenkarten wollen wir nicht tauschen, wohl aber unsre Abstammungsurkunden. Ich bin Schweizer und freue mich der politischen Zugehörigkeit zu diesem Land schon deshalb, weil ich ein Republikaner nicht erst zu werden brauchte, sondern die demokratisch-republikanische Luft von Kindesbeinen an aufsog. Ich habe aber trotzdem kein schweizerisch-deutsches Blut in mir, sondern rein deutsches, insofern, als meine beiden Eltern aus Deutschland, und zwar Württemberg, stammen. Und da man nach der Auffassung Gottfried Kellers, der sowohl den Schweizern wie den Deutschen gehört, das „Lob des Herkommens" wohl singen darf, so sage ich zwar nicht Herrn Aber, wohl aber den ständigen Lesern dieser Zeitschrift, die darauf ein gewisses Recht haben, daß in meine Familie vor allem zwei hochbedeutende deutsche Männer im 16. und 17. Jahrhundert gehören, die außerordentlichen Theologen Jakob und Johann Valentin Andreä in Stuttgart, über die man in jedem Konversationslexikon das Nötige findet. Daß ich seit meinen Studienjahren in Deutschland lebe, meine ganze Arbeit vor allem der deutschen Musik galt, weiß Herr Aber wohl, offenbar aber nicht, daß sich sehr blamieren würde, wer z. B. Gottfried Keller, obwohl er rein schweizerischer Abstammung ist, im kulturellen Sinn als „Ausländer" ansähe. Denn ich denke, Schreker gehört nicht in das Kapitel politischer Betrachtung.

Nun möge mir aber auch Herr Aber seine Familienpapiere zeigen; denn gleiches Recht für jeden. Ich glaube zwar bestimmt zu wissen, daß er sich mit aller Gewalt dagegen sträubt, aber es nützt nichts, Herrn Aber nicht und mir nicht, der ich mich allerdings schäme, mich derartiger, mir aber aufgedrungenen Waffen zu bedienen. Wir alle haben aber ein Recht darauf, auch urkundlich zu wissen, ob ein Herr, der mit Emphase sich als Deutscher aufspielt und sein „Vaterland" gegen solche „Ausländer" schützen zu müssen glaubt, die nicht allein rein deutscher Abstammung sind, sondern vor allem ihre innere Zugehörigkeit zur deutschen Tonkunst in jahrzehntelanger Arbeit erwiesen haben, ob ein sich urdeutsch gebärdender Musikkritiker überhaupt deutscher Abstammung ist und nicht vielmehr, wie uns selbst aus der Heimatgegend Herrn Dr. Abers ungefragt versichert worden ist, jüdischer. Wir gehören nicht zu den Antisemiten, weisen auch jeden Gedanken einer Spekulation auf antisemitische Instinkte rundweg zurück, darum würde es sich aber handeln, ob wir in Deutschland wirklich schon so weit gekommen sind, daß Männer von deutsch-arischer Abstammung von solchen deutsch-jüdischer sich darüber belehren lassen sollen, was denn eigentlich deutsch sei. Und wer tritt als Deutscher auf? Ein Herr, der unter glatter Umkehrung des Tatbestands seinen Gegner zum Fälscher zu stempeln versucht, der ferner einen deutschen Künstler wie Pfitzner überfällt und der Tempelschändung bezichtigt, ein Kritiker weiterhin, der ausgerechnet einen Schreker zu einer ehrfurchtgebietenden Künstlergestalt machen möchte, ihn überhaupt nicht wie ein unabhängiger Kritiker, sondern wie ein Freund betrachtet, nachdem er ihm soeben noch in scharfer Weise entgegengetreten war, ein Kritiker ferner, der den undefinierbaren Mut besitzt, einem andern Kritiker einen Vorwurf deshalb zu machen, weil er in seiner Einschätzung Schrekers nicht die Interessen von dessen Verleger berücksichtigte.

Dieser vollendete Verwandlungskritiker nun eben ist Herr Aber in Reinkultur, oder, mit seinen eigenen Worten, die öffentliche Meinung Leipzigs, der erste Musikkritiker einer großen Musikstadt.

Johann Lewalter

zu seinem 60. Geburtstag am 24. Januar 1922

Von Georg Otto Kahse / Kassel

Selten ist die Lebensarbeit eines Menschen so harmonisch mit den Eigenschaften des hessischen Volkes verknüpft wie bei Johann Lewalter, dessen 60. Geburtstag reichlich Anlaß dazu bietet, das stille Wirken dieses vielseitigen Künstlers mit dem herzlichen Wunsche für einen heiteren erfolgreichen Lebensabend hier ins helle Licht zu rücken. Lewalter gehört nicht zu den Menschen, denen die Reklame zum Lebensbedürfnis geworden ist. Seine nur der volkstümlichen Kunst gewidmete Tätigkeit liegt abseits der großen musikalischen Führer und beschränkt sich im wesentlichen auf die Erforschung des Volkslieds, für das unser deutsches Volk von jeher seine starke musikalische Begabung bekundet hat. Die von langer Hand vorbereitete, heutige Verflachung des musikalischen Deutschtums vermag an der obigen Behauptung nichts zu entkräften, und wenn Lewalter heute in den Reihen derer steht, die mit allen Kräften die Wiederbelebung des deutschen Volksliedes durch Wort und Schrift verfechten, so erhöht das nur dessen Wert.

Johann Lewalter wurde am 24. Januar 1862 in Kassel als Sohn des dichterisch tätigen Buchdruckereibesitzers und Herausgebers der „Tagespost" Christian Lewalter geboren. Seine Mutter vererbte dem begabten Jungen den heiteren, rheinischen Frohsinn und der Vater die künstlerische Veranlagung. Von der Obersekunda des Königl. Friedrichsgymnasiums trat er als Schriftsetzer in das väterliche Geschäft, um das Buchdruckergewerbe zu erlernen. Aber die starke musikalische Begabung hielt ihn nicht lange am Setzerkasten und in den Redaktionsräumen, bald darauf studierte er eifrig im Leipziger Konservatorium bei Professor Reinecke, Papperitz und Weidenbach, um nach Rückkehr bis heute nur der musikalischen Neigung in seiner Vaterstadt zu leben.

Die ersten Anregungen zu seiner Forschertätigkeit erhielt der Kunstjünger merkwürdigerweise als Einjähriger beim hiesigen 83. Infanterieregiment, denn die häufig auf Märschen gesungenen Volks- und Soldatenlieder erregten seine Sammeltätigkeit, die von da an dem deutschen Volkslied galt und die er mit außerordentlich wissenschaftlicher Tiefgründigkeit durchgeführt hat. Zu seinen bedeutendsten Arbeiten zählen die 5 Hefte: Deutsche Volkslieder. In Niederhessen aus dem Munde des Volkes gesammelt mit einfacher Klavierbegleitung, geschichtlichen und vergleichenden Anmerkungen (Verlag von Ernst Hühn, Kassel).

Für die geschichtliche Fortentwicklung des deutschen Volksliedes bedeutet diese Arbeit eine unerschöpfliche Fundgrube. Zudem ermöglicht der schlichte, vierstimmig gehaltene Klaviersatz Freunden guter Hausmusik die praktische Verwendung. Die Art der Behandlung schaltet jede willkürliche Änderung aus und gestattet in der zahlreich angegebenen Literatur vergleichende Forschungen.

An weiteren Sammlungen sind noch erschienen: Hessische Kinderlieder (Verlag von Ernst Hühn), die der Verfasser im Verein mit dem Kasseler Gymnasialdirektor Dr. Eskuche herausgab (heute vergriffen); Deutsches Kinderlied und Kinderspiel. In Kassel aus Kindermund in Wort und Weise gesammelt. Abhandlung und Anmerkungen von Dr. Georg Schläger. Umschlagzeichnung von Professor Georg Zimmer (Verlag von Carl Vietor, Hofbuchhandlung). Reichswacht, Deutsche Soldaten- und Vaterlandslieder 1914—1918 (Verlag von Max Brunnemann, Kassel).

Von den zahlreichen Anerkennungen aus den Kreisen der Musik- und Literaturforscher und der Kulturhistoriker mögen nur die Worte des nordischen Tondichters Edvard Grieg hier angeführt werden. „Sie tun ein gutes Werk, die Ausströmungen der Volksseele in ihrem naiven Ausdruck von Vergessenheit zu bewahren. Dergleichen Bestrebungen sollten öffentlich unterstützt werden."

Zu den besonderen Eigenheiten der hessischen Schwalmbewohner*), die in ganz ausgesprochenem Maße Sitten und Gebräuche beibehalten haben, und die in ihrer Originalität bedeutende Maler reizten (Malerkolonie Willingshausen), gehören auch die Schwälmer Tänze, die nach Zigeunerart auswendig gespielt wurden und sich wie vieles andere unverändert von Geschlecht zu Geschlecht forterbten.

Lewalter griff sich den damals ältesten lebenden Spielmann aus dem Dorfe Wasenberg auf und setzte diese Tänze unter möglichster Hervorhebung ihres Charakteristischen für Klavier und teilweise für Orchester.

Gewiß im Anschluß an diese musikalischen Forschungen schrieb er später eine Abhandlung über den amerikanischen Yankee-Doodle, dessen Ursprung er auf einen Schwälmer Tanz zurückführt. —
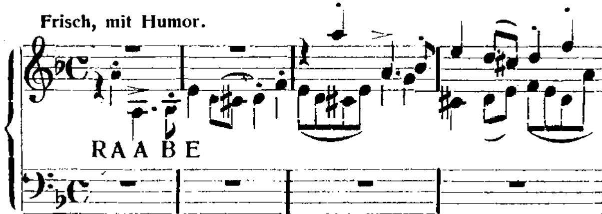
Hand in Hand mit diesen theoretischen Arbeiten gehen Lewalters Kompositionen, die in erster Linie dem volkstümlichen Lied gelten, und die sich durch schlichte, melodische Erfindung und strenge harmonische Führung auszeichnen. Seine Bedeutung liegt im Kleinen; das beweist besonders in seinen Chören die Linie, die bei schlichtester Einfachheit niemals mit dem verpönten Liedertafelstil in Berührung kommt. Bei der Zusammenstellung des auf Veranlassung des früheren Kaisers Wilhelm II. herausgegebenen Volksliederbuches wurden eine Reihe Lewalterscher Chöre in diese Sammlung mitaufgenommen.
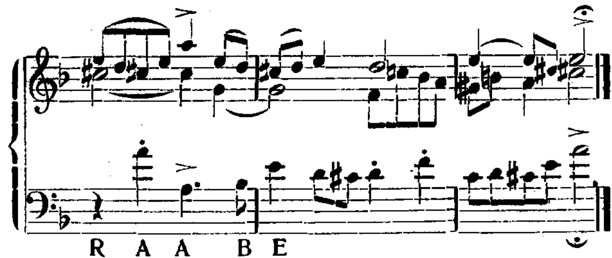
Eine große Anzahl von Liedern mit Klavier-, Harmonium-, Orgel- oder Gitarrenbegleitung vom Komponisten Lewalter wurde bei Ries & Erler, F. W. Gadow & Sohn G. m. b. H., Hildburghausen, Walter Simon, Kassel, Georg Dufayel, Kassel, Max Kott, Braunschweig, und A. Freyschmidt, Kassel, verlegt. Ebenso Klavier- und Orchesterstücke op. 7, 8, 15, 22, 26, 30, 33, 39, 41, ohne Opuszahl 10 Schwälmer Tänze (alles bei Ries & Erler).

Daß Lewalter sich seine Texte zum großen Teil selbst geschaffen hat, beleuchtet die Vielseitigkeit dieses Mannes noch im besonderen. Dazu ist er mit einem

*) Die Schwalm ist ein Nebenfluß der Eder, die ihrerseits südlich von Kassel in die Fulda mündet.

unverwüstlichen Humor ausgerüstet, von dem die Künstlergenossenschaft „Pyunzel“ oder die „Raabe-Gemeinde“ im „Wilden Wasser“ manch nettes Stücklein zu erzählen weiß. Daß sich der Humor Lewalters selbst bis in das 5linige Notensystem verlor, mag folgender Notennamenscherz beweisen, den der Jubilar dem Dichter Wilhelm Raabe in Braunschweig zu seinem 70. Geburtstage zusandte. Der siebentaktige Kontrapunkt stellt die Engführung einer dreistimmigen Fuge dar, in dessen Thema jedesmal am Anfang der Name RAABE sichtbar wird, indem das R als Viertelpause gedacht ist:





Als Wilhelm Raabe seinem Freunde Lewalter 1910 folgenden herzhaften Gruß sandte: „Schonen Sie Ihre Gesundheit und — werden Sie nicht zu alt“, hat er wohl kaum gedacht, daß das während einer Reihe der letzten mühseligen Jahre gar nicht so leicht durchzuführen sei. Aber die vielfach fälschlich verschrieene knorrige Hessenart hat auch unsern Jubilar über die „sieben-dürren“ Jahre hinweggeholfen, sodaß der Wunsch nach weiteren Erfolgen des rüstigen Künstlers mit dem jugendlichen Herzen sich auch in den nächsten Jahrzehnten erfüllen möge zum Segen echter deutscher Hessenarbeit und Hessenkunst.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET





Wir betrachteten als konkretes Beispiel dafür, wie ein absoluter Musiker „bilde“, den Eingang von Mozarts Don Juan und stellten dabei fest, daß es Mozart gelungen sei, vor allem zwei ganz gegenteilige Empfindungen und Vorstellungen zur Darstellung zu bringen, die schließlich in der Art, wie das Wort schlafen, oder vielmehr schlecht schlafen (mal dormir) gegeben wird, kulminiert; hier treten nämlich die beiden bisher nebeneinander stehenden, sich zeitlich folgenden Motive — Vokalmelodie und Orchestermotiv — zu gleicher Zeit mit besonders starker Ausprägung auf, was zwar ohne weiteres ersichtlich ist, dennoch aber bewußt aufgefaßt werden muß. Wenn ich nun wieder gewissermaßen von vorn anfange — ich hatte dies gar nicht im Sinn —, so ist dies für mich selbst nur wieder ein Beispiel dafür, wie man über den „Hauch“, der im besondern als ein Irrationales erklärt wurde, eigentlich gar nicht hinauskommt. Denn plötzlich sieht man, und zwar lediglich im Sinne einer geistigen Betrachtung, wieder ganz Neues, und dies selbst bei einer kleinen Stelle. Um wieviel mehr muß das erst dem ganzen Werk gegenüber der Fall sein, das sich aus unzähligen kleineren „irrationalen“ Stellen, die sich zu einem kleineren Ganzen, diese wieder zu größeren, zusammenschließen! Damit soll gesagt sein, daß man mit einem echten Kunstwerk nie fertig wird, indem es eben immer wieder Neues enthüllt, und dies gerade wieder aus dem Grunde, weil es ein „Gebildetes“ ist. Indem mir erst jetzt klar bewußt wird, daß auf das Wort dormir die beiden, bis dahin getrennten Kontrastmelodien zu gleicher Zeit gesungen und gespielt werden, eröffnen sich wieder ganz neue Momente gerade hinsichtlich der Erkenntnis des „Bildens“, so daß es sich noch stärker, wie es bereits geschehen ist, empfiehlt, gerade von diesem bisherigen Kulminationspunkt den Ausgang zu nehmen. Im absoluten Sinn ersehen wir nämlich ein „Bilden“ auch noch im buchstäblichsten, gewissermaßen architektonischen Sinne. Zwei Seiten werden, auf daß jede von ihnen sich mit plastischer Deutlichkeit dem Hörer einpräge, zunächst einzeln vorgeführt; sobald dies geschehen ist, werden sie in eine zusammengelegt, durch welche Gleichzeitigkeit zugleich ein Höhepunkt entsteht, ein besonderes Resultat erzielt wird. Ein Resultat! Ein solches ist gegenüber den Komponenten, aus denen es sich zusammensetzt, auch wieder ein Neues. Folglich müßte, so hätten wir a priori zu sagen, an dieser Stelle ein Neues zutage treten. Und das ist der Fall. Einen langen Vokalton hatten wir bis dahin nicht, ebensowenig aber eine Tonleiterfigur. Das unmittelbare Zusammenwirken der bisher getrennten Faktoren, gewissermaßen ihr Addieren, hat zugleich ein Neues zur Folge. Der Kulminationspunkt wird also nicht nur durch Zusammenlegen der beiden Seiten als solcher bewirkt, sondern jede der beiden Seiten faßt ihr Resultat als ein Neues, so daß sich also das Endresultat —

die Kulmination — aus zwei neuen Einzelresultaten ergibt. Man sieht, man wird mit einem derartigen Stück eigentlich nie fertig, wobei ich nur bedaure, nicht auch noch auf die besondere Bedeutung der beiden Instrumentalmotive — des auftaktigen und der Tonleiterfigur — eingehen zu können. Da käme nochmals und wieder ganz Neues zum Vorschein.

Wählen wir nun aber, vom Kulminationspunkt ausgehend, auch nochmals die geistig-inhaltliche Betrachtung. Indem Mozart einen langen Schlafton auf das Wort schlafen singen läßt, das Wort also in seiner eigentlichen Bedeutung auffaßt und hierfür gleich ein ausgezeichnetes musikalisches Mittel — eben den langen, dahingestreckten Ton — zur Hand hat, sagt er damit noch im besonderen, daß er mit der Gesangstimme, wie im Ganzen ja selbstverständlich, Leporello meint. Gerade scheinbare Selbstverständlichkeiten muß man aber scharf ins Auge fassen, zumal es Gesangsstellen gibt, in denen die betreffende Person gar nicht aus sich selbst herausredet. Daß dies aber hier zutrifft, sagt uns eben der so überaus bezeichnende und für „schlafen" gar nicht schärfer zu gebende lange Ton. Also auch die vorhergehende Vokalmelodie ist spezifischer Leporello. Zunächst einmal, denn was sonst noch alles in ihr liegt, davon später. Wir fragen: Welche Art von Leben möchte Leporello führen? Nun, das Gegenteil von dem, was seine Worte sagen: Statt schlecht essen und schlafen, möchte er das Gegenteil, er möchte, mit einem Wort, ein angenehmes, ruhiges, behagliches Leben, ein solches ohne unangenehme Erregungen usw. führen. Und nun betrachte man einmal speziell von hier aus seine Melodie, wobei es nötig ist, die instrumentalen scharfen Motive sich völlig wegzudenken, ferner der Melodie jede Erregung zu nehmen, die sich bei einem richtigen Vortrag einzustellen hätte; denn wir sind nun erst daran, das Hauptmoment herauszufinden. Mit welcher Regelmäßigkeit, Zufriedenheit, ja sogar Behaglichkeit wickelt sich nun die Melodie, das Leben Leporellos ab, derart, daß wir auf die gleiche Melodie die ganz entgegengesetzten Worte singen können. Unsre Untersuchung ist also in ein sehr gefährliches Stadium eingetreten, nämlich zu jenem Punkt gelangt, der alle Formalästhetiker, vor allem Hanslick, da zu geführt hat, der Tonkunst den außermusikalischen „Inhalt" abzusprechen, indem es ja möglich sei, geradezu die gegenteiligen Worte auf die gleiche Melodie singen zu lassen. An diese gefährliche Ecke sind nun auch wir gelangt, fassen wir sie ganz ruhig ins Auge. Nochmals, welche Regelmäßigkeit in der Melodie, mit welcher Ruhe baut sie sich auf, um am Schluß in der langen Schlafnote zu kulminieren. Wenn wir sagen, so, wie die Melodie uns in diesem Lichte erscheint, möchte Leporello leben, so haben wir ihren Charakter nach dieser Seite hin in aller Klarheit bestimmt; ticktackmäßig geht die Melodie auf und ab, und wer da sagte, er sähe Leporello ganz behaglich essen, d. h. seine Kinnladen sich auf und ab bewegen, der hätte nach dieser Seite hin ein sogar treffliches Bild für diese Melodie gefunden, das noch im besonderen damit begründet werden könnte, daß eben essen (mangiare) und schlafen, und zwar natürlich gut und behaglich essen und schlafen, für einen Leporello eine Hauptrolle spielen, diese beiden Funktionen sich somit ergänzen, weshalb sie Mozart als die beiden wichtigsten herausgegriffen und zur Darstellung gebracht hätte. So weit wären wir also nun: Die Vokalmelodie drückt in der Art, wie wir sie jetzt auffaßten, nicht den, wie wir uns das letzte Mal ausdrückten, über sein Los schimpfenden Leporello aus, denjenigen, der sich verneinen muß und darüber aufgebracht ist, sondern insofern den eigentlichen, als Leporello gerade das ist, was er sich versagen muß. Während der Text ein Bild des gegenwärtigen Leporello entwirft, uns ihn „empirisch" zeigt, ginge die Musik, was die Melodie betrifft, im Sinne einer absoluten Charakterdarstellung vor.

Ist dies nun wirklich, d. h. ausschließlich der Fall? Wäre Mozart Gluck, so hätten wir diese Verhältnisse, indem, wie sich vielleicht später einmal zeigen lassen wird, der spätere Gluck der klassische Darsteller des eigentlichen, absoluten Charakters ist. Bei Mozart kommen wir aber nicht allein damit aus. Wieder nehmen wir den Ausgang vom sichersten Punkt, unserer langen Note b auf dormir. So eindeutig sie erscheint, so daß man jedem Menschen ein derart gemächliches Ausruhen wünschen möchte, sagen wir plötzlich, für diese Ruhe möchten wir uns trotzdem bedanken. Was ist nämlich zugleich dieser lange, gemütliche Ton b? Eine Septime, die Dominalseptime, ein Ton also, der trotz aller Dominantwärme nur das Gegenteil von wirklicher Ruhe ausdrücken kann, kein ruhender „schlafender" Akkord ist, sondern ein wacher, ein der Ruhe, der Auflösung erst bedürftiger. Der Ton ist also beides zugleich, er zeigt Leporello sowohl, und zwar seinem Wesen entsprechend, gemächlich dahingestreckt, zugleich aber, daß diese ihm entsprechende Ruhe ihm nicht vergönnt ist, er nur als „Dissonanz" schlafen darf. Und von hier aus treten wir auch wieder an die Hauptmelodie heran. Alles ist in seiner Art richtig, was wir eben über sie sagten, aber es ist lange nicht alles. Die Melodie ist zugleich auch das andere, nämlich auch, wie wir jetzt sagen können, der empirische Leporello. Der regelmäßige Pendelschlag verbleibt der Melodie, und was er bedeutet, sahen wir. Zugleich aber erhebt sich die als solche gemächlich-regelmäßige Melodie, sie steigt von der Ruhelage immer höher empor, Leporello flucht darüber, daß diese seine Melodie, die die Urelemente seines Wesens enthält, in die Höhe getrieben wird und schließlich bei einer Dissonanz, die das Gegenteil von Ruhe bedeutet, haltmachen muß. Es ist einfach wunderbar, was ein Mozart mit der Melodie allein zum Ausdruck bringen kann, etwas mit dem gewöhnlichen, dem sogenannten gesunden Menschenverstand eigentlich

gar nicht wirklich zu Verstehendes. Denn die beiden Welten des menschlichen Charakters, die empirische und die intelligible, absolute, gehen unmittelbar ineinander über, gerade so, wie es im Leben der Fall ist. Man kann sie zu theoretischen Zwecken — Theorie im Sinne eigentlichster Betrachtung — voneinander trennen, jedesmal, auch im Leben, eine sehr schwierige, hier oft sogar unmögliche Arbeit, und der Versuch hinsichtlich dieser Stelle ist gemacht worden.

Erst von hier aus können wir nun auch den Anteil des Orchesters kritisch würdigen. Genau genommen, vermag Mozart alles Entscheidende schon mit der Singstimme — nebst der zugehörigen Harmonik — zum Ausdruck zu bringen, und was das bedeutet, das werden wir in späteren „Betrachtungen" immer klarer sehen. Ohne ein wirklich selbständiges Orchester, d. h. ein solches, das noch ein Besonderes dazubringt, hat die Oper mehr als hundert Jahre auskommen müssen, dadurch aber die gewaltige Arbeit der dramatischen Melodiebildung vollzogen. Hätte sie sich schon im 17. Jahrhundert dem Orchester in die Arme geworfen, so hätten wir, das läßt sich ohne weiteres sagen, überhaupt keine Oper als wirkliche Kunstgattung erhalten, abgesehen davon, daß weder ein Gluck noch ein Mozart möglich gewesen wäre. Wozu verwendet Mozart hier das Orchester — und überhaupt fast immer, wenn es mit selbständigen Motiven usw. auftritt? Man kann es mit einem Worte sagen: Für das Vorstellungsleben seiner Personen. Die Vorstellung wächst, wenn wir Schopenhauer ganz frei apostrophieren, aus dem Willen, dem eigentlichen Grundwesen eines Menschen hervor, sie ist, im Verhältnis zu diesem, eine auf diesem sich gründende Erscheinung. Keine Vorstellung ohne „Willen", der „Wille" steht aber für sich da. Genau so ist das Verhältnis der Vokalstimme zum Orchester bei Mozart beschaffen, was unser Beispiel noch besonders klar und deutlich zeigt. Ich erwähnte bereits, wer gerade jetzt in der Vorstellung Leporellos lebt, nämlich eben derjenige, der ihn nicht zu dem kommen läßt, was er seiner Natur nach sein möchte: Don Juan scheucht ihn auf, gibt ihm Püffe, schlechtes Essen, läßt ihn nicht schlafen. Und hier tritt nun das Mozartische Orchester als wunderbar segensreiche Einrichtung hinzu, das Orchester, das imstande ist, das bereits in der Singstimme, im „Willen" vorhandene, aber doch mehr nur schlummernde und, wie man sah, erst auf Grund eingehender Untersuchung klar nachweisbare Vorstellungsleben, klar und deutlich zur Darstellung zu bringen und damit — denn das ist ja schließlich die Hauptsache — einen Menschen als Ganzes, d. h. auch in seinem vom Gefühl gespeisten Vorstellungsleben zu zeigen. Eine Vorstellung verstehen wir, vor allem, wenn sie ganz plötzlich auftritt und wir den Betreffenden noch gar nicht kennen, lediglich auf Grund seines geistigen Gefühlslebens. Dieses ist das Grundlegende, das Primäre, dasjenige, worauf es zunächst ankommt. Käme jemand zu uns und sagte: In mir spukt die Vorstellung einer besseren Welt z. B., oder ein Mann wie Leporello mit den Worten: Mir spukt fortwährend mein brutaler Herr, der mich nicht in Ruhe läßt, im Kopf herum, so würden wir diesem etwa sagen: Das ist ja ganz schön oder bedauerlich, nur geht mich diese Herumspukerei nichts an. Erst wenn wir uns unbekannte Menschen in ihrem innern Wesen kennengelernt haben, kann uns ihr Vorstellungsleben Teilnahme einflößen. Als Leporello auftritt, wissen wir von Don Juan noch nichts, und jener sagt uns auch nichts von ihm. Sofort lernen wir ihn aber in seinem Wesen kennen und hören ferner aus dem Orchester, was, dem Wesen nach, in seinem Kopfe, in seiner Vorstellung spukt, d. h. woher, bei aller Zugrundelegung seines eigentlichen Wesens, auch sein augenblicklicher Zustand herrührt. Es ist etwas einzigartig Organisches, „Natürliches", was ein echter Musikdramatiker auf Grund dieses wahrhaftigen, idealen Verhältnisses von Vokalmelodie zum Orchester zu geben vermag. Mit einem Schlag kann man auch ersehen, was ein derartiger Musikdramatiker vor dem Wort-Dramatiker voraus hat. Einen Menschen wie Leporello kann man auch bei Shakespeare finden, auch mit ganz ähnlichen Worten könnte er auftreten. Wäre es aber selbst einem derartigen Dichter möglich, ohne weiteres auch von demjenigen Vorstellungsleben Kunde zu geben, über das der Betreffende sich gar nicht in Worten ausdrückt, das aber trotzdem in aller Lebendigkeit, wenn auch eben unausgesprochen, wirksam und gerade an seinem jetzigen Seelenzustande beteiligt ist? Zuckte ein gescheiter Darsteller etwa einmal zusammen und zeigte uns dadurch Leporello in seiner Hasenfurcht, so wäre dies erstens einmal eine Zutat des Darstellers, auf die der Dichter nicht ohne weiteres rechnen kann und von der er vor allem auch nicht weiß, ob sie richtig ausgeführt wird, und zweitens wüßten wir nicht bestimmt, ob die Vorstellung von außen an Leporello herantritt oder wirklich in ihm schon lebt. Das ist bei der Musik ohne weiteres der Fall, aber nur bei der „gebildeten", geformten, einer solchen, die diesen Motiven einen ganz organischen Platz einräumte, sodaß sie nicht als etwas Zufälliges wirkt. Schüttelte ein Komponist nun so plötzlich, etwa wie Strauß, eine alarmierende Musik unordentlich in das Ganze hinein, so käme auch in diesem Falle alles Entscheidende völlig zu kurz, wäre seelisch ebenso mißverständlich wie musikalisch, nämlich zufällig, nicht absolut.



Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS UND DR. WALTER NIEMANN

Nach wie vor hält das Gewandhaus an seiner uralten Sitte, das Neujahrskonzert am 1. Januar abzuhalten, fest, wobei es meist von seiner Einrichtung des Donnerstagkonzerts Abstand nehmen muß. Das ist gut so, obgleich einseitige Kunstenthusiasten hervorheben könnten, daß dieses Kunstinstitut dadurch seinen Gesellschaftscharakter allzu deutlich hervorkehre, indem eben ein derartiges Neujahrskonzert seine Verlegung auf den 1. Januar gesellschaftlichen Rücksichten verdanke. Ich sage nochmals, es ist dies ganz gut. Musik ist nun einmal auch eine gesellige Kunst, gerade die großen Konzerte leben von der Gesellschaft, und es schadet der Kunst nichts, wenn sie diesem Umstand gelegentlich besonders Rechnung trägt, indem sie dabei durchaus nicht zu kurz zu kommen braucht. Das ist auch im Gewandhaus nur selten der Fall; eine ältere Sitte besteht sogar darin, das neue Jahr mit einem Orgelwerk „einzuläuten", das fast regelmäßig der derzeitige Thomasorganist spielt. So auch dieses Mal. Günther Ramin hatte eine wohl auch den meisten Fachgenossen unbekannte Passacaglia in B-Dur von G. Frescobaldi gewählt, ein sehr schönes, weit mehr auf die Melodie als den Baß gestelltes, stark melodisches Stück, der man die etwa 300 Jahre wirklich nicht anmerkt, wenigstens in dieser Ausführung nicht. Ramin gab sie mit teilweise außerordentlich starken Kontrasten, wodurch Licht und Schatten in einer Art hervortraten, die zwar kaum ganz stilvoll sein dürfte, die Klarheit und das Verständnis aber sehr beförderten, da auf einen einigermaßen organischen Aufbau immerhin Bedacht genommen war. Das Hauptwerk des Abends war Bruckners Romantische Sinfonie, woraus man weiterhin sieht, daß das 1.-Januar-Konzert keineswegs einseitigen Gesellschaftsrücksichten entgegenkam. Für mich ist dieses herrliche Werk nicht nur die schönste und gerade in ihrer Schönheit ergreifendste Sinfonie Bruckners, sondern überhaupt „die" Sinfonie dieses Mannes, und ich glaube kaum, daß ich hierin anderer Meinung werde. Für mich entspricht dieses Werk dem eigentlichsten Grundwesen Bruckners, seine Natur gelangt hier am unmittelbarsten und glücklichsten zum Ausdruck, in dem Sinne nämlich, daß es von allen Übertreibungen, von einem Über-sich-hinauswollen frei ist. Was nützt mir die Erkenntnis, daß Bruckner Größeres geschrieben hat, wenn dabei um so stärker jene Seiten zutage treten, über die wenigstens ich nie herumkommen werde. So wird wohl auch die vierte Sinfonie diejenige sein, die den Zeiten standhält und späten Geschlechtern noch Kunde davon geben wird, welch besonderen sinfonischen Musiker das 19. Jahrhundert barg. Diesen Zeiten wünschen wir dann auch eine Aufführung, wie man sie an diesem Konzert unter Nikisch erlebte, der einen ausgezeichneten Abend hatte. In der Mitte des Konzerts stand Bachs zweisätziges Drittes brandenburgisches Konzert. Nikisch hat letzthin einen Artikel „Über den Vortrag alter Musik" erscheinen lassen, den wir in der nächsten Nummer, mit den nötigen Bemerkungen versehen, zum Abdruck zu bringen hoffen, da die Frage zu wichtig ist, als daß sie auf Tageszeitungen beschränkt werden darf. Bei dieser Gelegenheit soll dann auch auf den Vortrag dieses Konzerts eingegangen werden; vorläufig genüge der Hinweis. Sehr viel wäre über die von der Solistin, der Altistin Frl. Maria Olzewska (Hamburg), gewählten Stücke zu sagen, vornehmlich über von einem ungenannten Bearbeiter instrumentierte Gesänge von Beethoven (An die Hoffnung) und Schubert (Den Unendlichen, Die Allmacht), denen Glucks Alcesten-Arie: Ihr Götter ew'ger Nacht voranging, die reinste Leistung der außergewöhnlichen Künstlerin an diesem Abend. Das Instrumentieren klassischer Lieder und Gesänge ist in den meisten Fällen ein künstlerischer Unfug, gegen den man sich aber vergeblich wendet. Eine ganze Abhandlung erforderte nun aber Beethovens An die Hoffnung, die in zwei Fassungen, einer strophischen aus dem Jahre 1804 und einer durchkomponierten — diese wurde geboten — von 1816, vorliegt. Es ist hierüber sehr viel zu sagen, was aber nicht hierher gehören kann, sondern einmal in den „Betrachtungen" zur Sprache kommen soll. Schon jetzt seien aber diejenigen, die über derartige Fragen mitreden können, aufgefordert, sich über die beiden Fassungen ihre Gedanken zu machen; ich glaube ihnen garantieren zu können, daß sie einen außerordentlichen Nutzen aus einer derartigen, mit innersten Fragen zusammenhängenden Untersuchung ziehen werden, und je selbständiger man vorgeht, um so besser.

Andern Tages brachte die Musikalische Gesellschaft ihren langsam, aber sicher sich mehrenden Freunden ihre Neujahrswünsche dar, und zwar im Zeichen Mozarts, Haydns und — Schumanns, in dem wegen Erkrankung des für das Es-Dur-Konzert Beethovens verpflichteten Solisten die einheimische Pianistin Paula Hegner das Schumannsche Konzert, und zwar in kristallklarer, wenn auch etwas kühl-vorsichtiger Darbietung zum Vortrag brachte. Von Mozart wurde die neben den drei berühmten Sinfonien bekannteste, die D-Dur-Sinfonie ohne Menuett (K. V. 504), gespielt, die auch schon seit Jahren in Eulenburgs kleiner Partiturausgabe vorliegt. Nach dem Urteil eines Musikkritikers wie Herrn Aber gehört sie aber nicht nur zu den sehr selten gespielten, sondern es bedarf sogar des stets regen Spürsinns Dr. Göhlers, um sie ausfindig zu machen; wieder eine jener „Klassiker"proben, durch die sich die „führende" Leipziger Musikkritik lächerlich macht. Die Ausführung war derart blitzsauber, von einem derart geistigen Feuer getragen, daß man sich die ganze heranwachsende Musikergeneration zugegen gewünscht hätte. Durch seinen Vortrag des letzten Satzes strafte Göhler übrigens seine Bemerkung, daß dieser Satz nicht auf der Höhe der übrigen stehe, Lügen. Das zweite Thema des ersten Satzes gibt Göhler bedeutend langsamer, woran ich mich zunächst gewöhnen mußte. In der Haydnschen C-Dur-Sinfonie, Nr. 7 der Breitkopfschen Ausgabe, war von diesem Mittel abgesehen, woran zu erkennen ist, wie scharf Göhler bei derartigem unterscheidet. Haydns Sinfonie müßte vor allem des zweiten und letzten Satzes wegen wieder bekannter werden, wie denn überhaupt das Kapitel Haydn als Sinfoniker von der heutigen Zeit einer gründlichen Revision bedürfte.

Die Konzerte um den 11. Januar herum standen im Zeichen Paul Gräners, des nunmehr Fünfzigjährigen. Leider hatte die Oper, die an der Uraufführung der Oper „Byzanz" verhindert war, auch von der Aufführung von Don Juans letztes Abenteuer abgesehen, jenes Werks, mit dem sich Gräner auch in Leipzig vor Jahren auf das beste eingeführt hatte, allerdings die starke musikdramatische Hoffnung, die gerade auch ich auf dieses Werk setzte, durch „Schirin und Gertraude" noch nicht erfüllend. So wurde denn Gräner lediglich im Konzert gefeiert, wobei im 10. Gewandhauskonzert die

Uraufführung der Variationen über ein russisches Volkslied op. 55 stattfand. In einem Kammermusikkonzert hörte man das Streichquartett op. 33 (über ein schwedisches Volkslied) sowie die Rhapsodie für Klavier, Streichquartett und Alt op. 53, ebenfalls ein neues Werk. Von all diesen Werken stelle ich dieses am höchsten. Gräner enthüllt sowohl in der Mehrzahl seiner Lieder — auch den gebotenen — wie in zahlreichen seiner Instrumentalwerke eine ganz eigenartig elegische, fast schwermütige Natur, von einer Feinheit des Empfindens, wie ich sie bei keinem zeitgenössischen Komponisten finde. Die elementaren Gegensätze: himmelhoch jauchzend — zum Tode betrübt fehlen gemeiniglich bei ihm, von dem angegebenen Zentrum lassen sich diese bei einem derart echten Manne auch nicht erreichen. In der Rhapsodie spannt nun Gräner den Bogen nach der Seite „namenlosen Wehs" am weitesten, da offenbart sich ein derart starker Gefühlsausdruck, wie ich ihn kaum bei einem heutigen Komponisten für möglich gehalten hätte. Das Werk ist einfach herrlich und muß auf jeden, der schon etwas erlebt hat, stärksten Eindruck machen. Das erscheint mir überhaupt eine Grundbedingung für das Gränersche instrumentale Schaffen zu sein; es ist keine Kunst, die auf der Sonnenseite liegt, das zeigen schon die schwermütigen Vorwürfe, Schmied Schmerz für seine tief menschliche D-Moll-Sinfonie, die letztes Jahr geboten worden war, das traurige, entsagende schwedische Volkslied für das noch etwas ungleiche Streichquartett, sowie das schwermütige russische Thema für die Orchestervariationen. Es steckt viel hinter diesem außerordentlich schön gearbeiteten Werk, das der herzlich gefeierte Komponist selbst dirigierte, da Prof. Nikisch wegen Krankheit fast in letzter Stunde hatte absagen müssen. So mußte auch das Programm geändert werden: statt der Alpensinfonie dirigierte O. Lohse ein anderes Naturwerk, Raffs verblichene Sinfonie „Im Walde". In dem Konzert hörte man den technisch ausgezeichneten, aber sehr langweiligen Geiger H. Bassermann die noch langweiligere, heute geradezu unausstehliche Sinfonie espagnole von E. Lalo spielen.

Die Gewandhausdirektion hatte für einen ganzen Liederabend in ihrem großen Saale P. Bender verpflichtet, der ein ausverkauftes Haus erzielte und mit seinen Vorträgen auf Dichtungen Goethes von Schubert, Wolf und Loewe Begeisterung hervorrief. Solche Abende erforderten eine eingehende Besprechung, zumal die Tagespresse derart wichtige Abende etwa nur mehr registriert. So ist es aber heute in großen Musikstädten; geboten wird derart viel, daß es zum Verarbeiten kaum kommt und man bei vorübergehenden Eindrücken stehen bleibt, die im Sinne einer wirklichen Musikkultur gar nichts nützen. Lieder-„Dichterabende" sind im ganzen eine neuzeitliche und sehr begrüßenswerte Erscheinung, doch ist man meines Wissens über Goethe-Abende noch nicht hinausgekommen. Es eröffnet sich aber Liedersängern ein ganz neues Gebiet, wenn sie auch andere Dichter vornehmen, vor allem könnte dabei manches treffliche Stück ans Licht gezogen werden, wie ferner ein Sänger auch den Mut haben könnte, den gleichen „Text" in der Fassung verschiedener Komponisten zum Vortrag zu bringen. Da muß ich nun leider schon wieder aufhören und mir versagen, Benders schönes, aber insofern etwas einseitiges Programm, das an eigentlicher Lyrik eigentlich nur Schuberts Ersten Verlust enthielt — gerade dieser Vortrag gehörte dabei zum Besten —, näher zu betrachten. Übrigens müßte Bender den zwar musikalischen Begleiter K. Frotzler durch einen wirklichen Pianisten ersetzen. — In einem Konzert von A. Petschnikoff und A. von Rössel, die aber noch ganz und gar nicht aufeinander gespielt sind und gelegentlich fast prima vista vorgingen, was denn doch nicht vorkommen dürfte, hörte man G. Faurés Sonate A-Dur op. 13, auf die man ruhig verzichten kann, da sie für deutsche Verhältnisse zu billig ist, H. Pfitzners mir immer noch sehr wenig zusagende, gequälte E-Moll-Sonate op. 27 und als Schönstes Schuberts viel zu wenig gehörte, herrliche C-Dur-Fantasie op. 159. Eine eigenartige Beobachtung machte ich mit der Akustik des Festsaals des Neuen Rathauses. Weiter vorn klang Petschnikoffs Spiel direkt uneben, sogar rauh, so daß man sich überhaupt fragen mußte, ob dieser Geiger noch sein einstiges schönes Instrument besitze — was der Fall sei —, weiter hinten glichen sich die Unebenheiten aber aus, wenn Petschnikoff seine beste Zeit auch hinter sich hat.

Sein zweites Sonderkonzert widmete Scherchen wiederum Mahler, aber auch der D-Dur-Sinfonie E. Erdmanns. Das Konzert gibt mir zudem Gelegenheit zu einer Berichtigung. Wie uns Hofrat H. Winderstein in dankenswerter Weise mitteilt, hat er schon im Jahr 1907 Mahlers 6. Sinfonie in einem seiner philharmonischen Konzerte zur erstmaligen hiesigen Aufführung gebracht — nicht also letzthin das Gewandhaus, wie hier berichtet wurde —, und zwar sei es damals von sämtlichen Kritikern in mehr oder minder heftigen Ausdrücken abgelehnt worden. Die erste Sinfonie hat mit andern Göhler zum erstenmal hier aufgeführt, und schon damals hat sie sich durch ihre Leichtverständlichkeit und ihr Naturburschentum — für den Musiker wiegt sie etwas zu leicht — viele Freunde erworben, die heute natürlich zahlreicher sind. Ein volles Haus scheint aber Mahler hier nicht mehr so leicht zu erzielen. Doch weiter, da noch über manches zu berichten ist. Erdmanns Sinfonie hatte auch hier einen sehr starken Erfolg, obwohl die Weimarer Uraufführung unter Raabe einheitlicher, konzentrierter und besonders auch technisch vollendeter war. Scherchen geht stärker auf die kantabeln Partien ein, wodurch das Janusgesicht dieses Werks — atonal und tonal — noch offenbarer wird. Warm hat es mich nie gemacht, sein jugendlich feuriger Atem erhitzt mehr, als daß er erwärmt, wie denn überhaupt Balten ein ganz besonderer deutscher Schlag sind. Vielleicht hat Scherchen, ein scharf denkender Musiker, diese Sinfonie seines Freundes nicht zufällig mit Mahlers erster Sinfonie zusammengebracht, wir hoffen es sogar. Dann hieße es: Mahler legt gleich in der ersten Sinfonie sein Bekenntnis zum „Volkslied", zu einer bodenständigen gesunden Thematik ab und sucht von hier aus neuen Boden zu gewinnen, der junge Erdmann hingegen nimmt seinen Anschluß bei der äußersten Linken und empfindet seine „Melodien" vielleicht sogar als rückständig. So mag denn dieses Konzert eine sehr schwere Frage an den jungen, überaus begabten Komponisten gestellt haben.

Ganz anderer Art ein junger Leipziger Komponist, Hermann Ambrosius, der im dritten Konzert des hiesigen Tonkünstlervereins mit seinem D-Moll-Scherzo für Orchester op. 8 zu Worte kam, nachdem er schon ein Jahr vorher mit einer verfrühten Sinfonie sich vorgestellt hatte. Der junge Mann soll sich auf keinen Fall irre machen lassen, sondern tüchtig auf dem soliden Grund, den er unter sich hat, weiterbauen. Sein Scherzo ist eine sogar sehr starke Talentprobe, feurig empfangen, so daß gerade die gesanglichen Partien in einem Schwung vorüberziehen, die auf ein ganz und gar nicht alltägliches Innere schließen lassen. Sicher, den eklektischen Charakter wird niemand verkennen, aber man gewahrt auch bereits neue Ausblicke und, hundertmal besser, man fängt auf solidem Untergrund an. An weiteren Neuheiten hörte man lamentable Orchestervariationen über ein geradezu aufregend harmonisch konstruiertes Thema von E. Bohnke, der sich auch als Dirigent betätigte, mit dem wenig gut vorbereiteten Philharmonischen Orchester aber wenig gut abschnitt. Sehr willkommen ist die altenglische Suite, die Max

Ettinger bearbeitet hat. Es steckt Ausgezeichnetes in diesen ganz frei bearbeiteten Stücken, nur müßte gekürzt werden. Die zwei letzten Stücke sind überflüssig, an den Schluß stelle der Bearbeiter J. Bulls famose Königsjagd. Für die Orchestergesänge aus der Chinesischen Flöte von C. Frankenstein habe ich auch nicht so viel übrig; schade um die schönen Texte und die Stimme einer Fr. M. Peiseler-Schmutzler.

Die vollständige Herstellung des erkrankten Nikisch dürfte leider längere Zeit beanspruchen, und so ist das Gewandhaus auf Gastdirigenten angewiesen. Das 11. Konzert leitete A. Busch mit einem Beethoven-Reger-Programm. Er siegte im Zeichen des letzteren denkbar überzeugend, die Mozart-Variationen kann man sich kaum vollendeter gespielt denken, indem das ausgezeichnete Orchester diesem Führer mit geradezu ehrgeiziger Pflichterfüllung folgte. Busch hat ein feinstes kammermusikalisches Orchesterohr, für Regers Schöpfung das Idealste. Als Beethovendirigent enttäuschte der Dirigent nach der Seite elementarer Darstellung vor allem in der Egmont-Ouvertüre, die Busch auch wohl kaum in geistiger Beziehung ganz erfaßt hat; es herrscht hier nun einmal eine Dramatik, die sich weder bei Brahms noch bei Reger findet. Manches Außerordentliche — auch hinsichtlich Freiheiten im zweiten Satz — bot der Vortrag der C-Moll-Sinfonie. Wer aber einmal in Nikischs bester Zeit den Übergang zum C-Dur-Schluß gehört hat, mit unheimlich bebender Leidenschaft, und Buschs fast nüchterne Darstellung dagegen hält, weiß damit auch, daß diese spezifische Dämonie in diesem ausgezeichneten, überaus lebhaft gefeierten Dirigenten nicht lebt. A. H.

Die Leipziger Kammermusik der ersten Januarhälfte machte uns mit drei neuen Violinsonaten bekannt. Zwei vortreffliche Musiker, Walter Hansmann (Erfurt) und Oskar Springfeld stellten mit klugem Bedacht zwei Neu-Münchner Violinsonaten ehemaliger Thuille-Schüler zusammen: August Reuß („Romantische") und Heinrich Kaspar Schmid (A-Moll). Die ursprünglichere, größere und herbere Natur ist unstreitig Schmid, die formal ungleich konzentriertere, inhaltlich schwerblütigere und intimere der mehr zu Brahms neigende Reuß. Man hatte an beiden Sonaten seine herzliche Freude; ich persönlich am meisten an der sauber gearbeiteten Reußschen mit ihrem schönen, innerlichen ersten und ihrem kurzweiligen Variationensatz; sie repräsentiert auch harmonisch die guten romantischen Seiten des kammermusikalischen Thuillestils noch viel reiner, wie die viel zu sehr in die Breite gehende und krampfhaft „bedeutend" sich gebärdende Schmidsche. Noch stärker zu Brahms — was ja bei den niederdeutschen Holländern etwas Selbstverständliches bedeutet — neigt eine interessante neue Violinsonate Dirk Schäfers (Marian Hamburger-Rudelsheim und Hermann Leydensdorff). — Das I. Leipziger Blasquintett füllt in der Leipziger Kammermusik wirklich eine oft empfundene Lücke aus. Freilich, die Bläser-Kammermusikliteratur ist nicht eben groß, und so wird man solch altmodische Dinge, wie Ludwig Mildes spohrisches, sauber gearbeitetes Andante und Rondo für Fagott und Klavier oder des alten Holländer Th. H. Verheys melodisch dankbares Klavierquintett — eine Art holländischen Thieriots alter Leipziger formaler Meisterkunst von behaglicher Breite und ein wenig hausbackener Bürgerlichkeit —, immerhin gern mit in Kauf nehmen. Zumal, wenn man als notwendigen Ausgleich so prächtige Werke zeitgenössischer Dresdner Komponisten, wie Theoder Blumers geistreich konzertierende und reizend gearbeitete echte Bläser-„Freiluftmusik" (Serenade und Thema mit Variationen) oder Emil Kronkes, etwa im polyphonisch leichteren Stil der Händelschen Suiten geschriebene entzückende Suite im alten Stil für Flöte und Klavier op. 81, dazu bekommt. Das sonnige, frische Spieltemperament Anny Eiseles (Klavier), einer ausgezeichneten Kammermusikspielerin, und die vorzüglichen Gewandhausmusiker Fischer (Flöte), Schäfer (Fagott), Bading (Klarinette), Gleißberg (Oboe) und Frehse (Horn) schufen ein musikalisch wie klanglich vollkommenes Ensemble.

Die Leipziger Klavierabende der ersten Januarhälfte führten endlich zum ersten Male die in Westdeutschland längst hochgeschätzte zartgeistige und poetische Rheinländerin aus Kerasts und Friedbergs Schule Lonny Epstein (Köln) in die alte „Musikstadt". Weicher Klavierton, flüssige Technik, lockerste Armführung, feiner Klavierklangsinn, zarte, fast allzu zarte Baßführung und romantisches Schwärmen des Pedals vereinigen sich zu einem Pastellbild, das vielleicht in der Widerspiegelung durch Mozart und Schumann am reizendsten wirkt. — Die Leipziger Erstaufführung meiner zweiten Klaviersonate („Nordische") op. 75 durch Viktor von Frankenberg verbietet mir natürlich eine Würdigung des Künstlers. Nicht aber eine solche der übrigen zeitgenössischen Werke, wie denn dieser aus Masbachs und Fielitz' Berliner Meisterschule hervorgegangene Pianist einer der allzu wenigen jüngeren deutschen ist, der sich von Anfang an der künstlerischen Pflichten gegen die Lebenden in vorbildlichem Maße voll bewußt ist. Georg Schumanns Variationen und Fuge sind beste Berliner Akademie Schumann-Brahmsschen Stils: formal und satztechnisch vollendet gearbeitet, von erlesener Feinheit in der Stimmführung und harmonisch sichtlich moderneren Einflüssen zugänglich; der echte Georg Schumann aber kommt doch eigentlich erst in der Schlußfuge heraus: kapriziös, schalkhaft und straußisch beweglich. Die drei farbenglühenden und klangsinnlichen „Danses tristes" von Cyril Scott zeichneten das fesselnde jüngere Profil dieses englischen Exotikers und Impressionisten. Die abschließende Rhapsodie Dohnanyis stellte sich als dankbare virtuose Klaviermusik eines vornehmen, an Schumann, Brahms und Liszt ausgezeichnet geschulten Eklektikers dar. — Der jüngere Florentiner Klavierprofessor Pietro Montani wurde, wie es deutsche Art ist, mit Herzlichkeit in Leipzig empfangen. Mehr vielleicht, wie seine nervöse feurige Virtuosenmusik und sein großes, doch noch reichlich wild wucherndes und robustes technisches Können interessierte das typisch italienische Programm: lauter abgeschlossene größere und kleinere Charakterstücke — keineswegs kleine Stücke im Sinne von Miniaturen — in kunterbunter internationaler Stilmischung und mit breiter Hervorhebung der Moderne. Die italienische Moderne um Busoni und Casella war leider ganz unzureichend vertreten. So nahm man als eigentlichen Gewinn des Abends an moderner Klaviermusik des Spaniers Albéniz' geniale und klangpoetische „Almeria" (Iberia-Suite), Scotts im lustigen Rhythmus der amerikanischen Negermusik dahintänzelnde Etüde op. 64, 2 und Debussys köstliche, viel zu derb angefaßte „Minstrels" (Préludes, I) nach Hause. W. N.

Musikbriefe

AUS MÜNCHEN

Von Heinrich Stahl

Die erste Hälfte der Münchener Musiksaison 1921/22 bedeutete eine Fortsetzung der vorjährigen Verhältnisse, das heißt, eine Verschärfung der Krisis auf allen Gebieten. Wohl dem, der hinter all den glänzenden Konzerten, den „Festspielen" nicht das glänzende Elend sieht! Und der noch des Glaubens ist, daß wenigstens der „große" Künstler vom sozialen Elend unberührt einherwandelt oder herumreist! Auch der Liebling des Publikums beginnt seine wiederholten einzigen Abende samt Reklame bedeutend einzuschränken oder gar aufzugeben, um nicht den ungewohnten, unerträglichen Anblick eines gänzlich leeren Saales zu erleben.

Das Nächstliegende ist natürlich, die Schuld an diesen Verhältnissen der ungeheuren Verteuerung zuzuschieben. Geht man aber der Sache tiefer auf den Grund, so wird man zugeben müssen, daß das Konzertleben schon seit recht lange, ja, schon vor dem Kriege mit allen seinen ruinierenden Folgen, der Katastrophe hilflos zutrieb. Der hemmungslose Zudrang eines naiven Kunstproletariats auf das Podium datiert nicht erst von heute, und man kann nur bedauern, daß nicht rechtzeitig eine Barriere gegen diesen unsinnigen Andrang errichtet wurde. Heute nun steht es so, daß auch die Künstler, die oben standen und die oben stehen sollten, mit in den Abgrund wirtschaftlichen Jammers hinabgerissen werden. Was Wunder, daß die Sichtung für die Kritik immer schwieriger und undankbarer wird; daß man Bände mit spezialisierter Klassifizierung schreiben müßte, um auch nur einen Überblick über ein paar Monate zu entwerfen! Aber regen wir uns nicht darüber auf: der Ertrag dieser musikalischen Ernte entspricht keineswegs der großen, lauten Geschäftigkeit. Ja, man kann behaupten, daß wir diesen Herbst und Spätherbst mit noch bedeutend weniger wirklich produktiven Werken gesegnet wurden als im gleichen Zeitraum des Vorjahres. Und die reproduzierenden Künstler? Nun, viele Kopfarbeiter, recht wenig Herzarbeiter. Viele, die etwas gelernt haben, „Könner", die ihren Ruhm darin suchen, ihrem Fleiß Geist, Eleganz, Sicherheit zuzugesellen, und die, wenn sie dann etwas vom Wert der Persönlichkeit haben verlauten hören, auf die „persönliche Note" verfallen, die auch bis zum Überdruß prompt funktioniert. Die Seele liegt brach. Man hat keine Zeit, sie in das Kunstwerk zu legen oder man verachtet dieses metaphysische Spielzeug. Die Folgen zeigen sich, wie im ganzen Leben der Gegenwart, auch im Musikleben: das Publikum, das man in den seltensten Fällen seelisch zu fesseln weiß, springt ab, langweilt sich, kann nicht folgen, weil Technik an sich belanglose Jongleurkunst ist, die nicht viel weiter über das gedankenlose Beifallsklatschen hinaus nachwirkt.

So stehen wir also an dem beklagenswerten und für den Künstler ruinösen Punkt, wo man die einst strahlenden „Freikartenbesitzer" höflichst bitten oder sanft drängen muß, vom Recht ihrer Freikarte auch gütigst Gebrauch machen zu wollen. Aber nennen wir nun ein paar der auserwählten Künstler, zu denen man noch, heute noch, sogar zahlend sich drängt, und die dieses Interesse auch wirklich verdienen. Da hörten wir Edwin Fischer, der Beethovens „Diabelli-Variationen" ganz bedeutend spielte; Hagaard Oestvig, den feinkultivierten, seelenvoll singenden Tenoristen; Emmy Leisner, die innige, gefühlsstarke Altistin; Fritz Kreisler; Elisabeth Rethberg; den eminenten Pianisten Walter Gieseking; sie ragten auf aus der Flut der Solistenkonzerte. So wie im Kammermusizieren das Busch-Quartett, das fünf ausverkaufte Abende gab, alle Schwestervereinigungen weit überragte. Übrigens eine der erfreulichsten, hoffnungstärkenden Erscheinungen, dieses unzweifelhaft anwachsende Interesse für die Kammermusik. Wir begrüßten ein neues Streichtrio („Kammertrio"), aus den Herren Anton Huber (Geige), Valentin Härtl (Bratsche), Rudolf Hindemith (Cello) zusammengesetzt; ein neues „Münchener Bläserquintett" von Mitgliedern des Nationaltheaterorchesters.

Die großen Orchesterkonzerte der „Musikalischen Akademie" leitet nach wie vor der erste Dirigent der Oper, Bruno Walter, der aber in mehreren Fällen Gastdirigenten das Pult überließ. Den größten Erfolg hatte hier Dr. Karl Muck mit Beethovens „Eroica" und „Till Eulenspiegels lustigen Streichen" von Rich. Strauß. Bruno Walter setzte sich u. a. stark für Gustav Mahlers Schaffen ein. Im übrigen stand, wie vielenorts, auch in München Anton Bruckner im Vordergrund. Siegmund v. Hausegger und Ferdinand Löwe (als Gastdirigent) brachten im „Konzertverein" in rascher Folge und in ausgezeichneter, oft grandiöser Ausführung verschiedene von Bruckners Sinfonien. Der „Konzertverein", pekuniären Bedrängnissen entgegengehend, wurde durch eine radikale Aktion neu gekräftigt. Dies, wenn ich noch eine „Dante-Feier" erwähne, wo Siegmund v. Hausegger Liszts „Dante-Sinfonie" unvergleichlich dirigierte, in großen Umrissen ein Bild des Konzertlebens in der ersten Winterhälfte.

An der Oper (Nationaltheater) ist seit den Festspielen des Spätsommers ein merkwürdiges Hin- und Hergehn. Maria Ivogün ist überm großen Wasser, Sigrid Onegin, unsere bedeutendste Altistin, hat der Bühne entsagt. Eine Menge Gastspiele und Anstellungen, kurz, ein noch sehr ungeklärter Zustand, von dem man hoffen muß, daß unser neuer Generalintendant Dr. Zeiß ihn bald in stabilere Verhältnisse überführt. Von den neueren Werken können sich „Die Vögel" von Walter Braunfels nicht nur in der Gunst der Musikverständigen leicht behaupten; ebenso Richard Strauß' musikalische Pantomime „Josephslegende", während Franz Schrekers umgearbeitetes „Spielwerk" wenig Gegenliebe fand.

Allgemeines Interesse wurde einer Art zweiter Uraufführung entgegengebracht, der dreiaktigen Oper „Die Rauensteiner Hochzeit" von Hermann Wolfgang v. Waltershausen, dem erfolgreichen Komponisten des „Oberst Chabert". Das neuere Werk arbeitet zwar mit anderen, ich möchte sagen, zurückhaltenderen Mitteln, die es mehr an das musikalische Lustspiel heranrücken, muß aber gerade deshalb, wo wir so arm sind an klar gearbeiteten, durchsichtigen Partituren, um so größere Liebe bei den Kennern finden. Das Thema vom „Jungfernzins" (die Handlung spielt zur Zeit des Interregnums im 13. Jahrhundert) wird mit der aufkeimenden Liebe des herrschenden Ritters zum zinspflichtigen Bürgermädchen verwoben, ein empfindliches Thema vielleicht, wenn es nicht von Waltershausen, der sein eigener Textdichter war, mit soviel sicherem Geschmack abgewandelt und zur Verherrlichung der Versöhnung zwischen zwei feindlichen Ständen, Rittertum und Bürgertum, ausgeweitet wäre. Eine ergötzliche Derbheit und echt deutsche Handfestigkeit bleibt bestehen und es fehlt nicht an Szenen, die in ihrer Wendung gegen ausländischen Geschmack an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Prägnanz der Hauptthemen, grundgescheite Durcharbeitung mit lichtvoller, nirgends überladener Verwendung moderner Orchestermittel zeichnen den musikalischen Teil aus. Es fehlt diesem Werk jeder Schwulst, jede sinnliche Schwüle, es entstieg echter Vorstellung kerniger Mittelalterlichkeit und kann wohl die Mission erfüllen, den Weg zurückzu-

weisen zu gesunderem musikalischen Empfinden aus dem sinnbetörenden, endlosen Wust des sogenannten musikalischen „Kolorismus" und was der schönen, verlegenen übrigen „-ismen" noch sind. „Die Rauensteiner Hochzeit" fand bei ihrer Münchner Erstaufführung, bei guter Besetzung und von Kapellmeister Robert Heger liebevoll interpretiert, verdienten Beifall und erscheint auch in diesen Tagen wieder auf dem Spielplan.

Einem Spielplan, an dem noch das Bemerkenswerteste, abgesehen von einer geglückten Neueinstudierung von Lortzings „Wildschütz", die gesamte Neueinstudierung und Neuinszenierung von Wagners „Ring des Nibelungen" ist. Die Arbeit ist nun bis zum „Siegfried" gediehen, d. h. bis jetzt bekamen wir nur „Die Walküre" und den „Siegfried" zu sehen, über die wir uns aber vorbehalten, erst dann zusammenfassend zu berichten, wenn die ganze Tetralogie neu erstanden ist. Bis dahin wird noch einige Zeit vergehen. Der Ergeiz der Intendanz, die keine Opfer scheute, das Werk durchzusetzen, strebt danach, jedenfalls bis Sommeranfang das Ziel erreicht zu haben, um den ganzen Ring in die bevorstehenden Festspiele einzuschieben. Wir werden dann, wir sommergeplagten Münchener, Kongresse in Menge haben, Festkonzerte überdies, die Oberammergauer Passionsspiele obendrein und, als Satyrspiel, zum Schluß das „Oktoberfest". Zunächst wollen wir aber abwarten, wie die Frühlingssaison vor den Nöten der Zeit besteht.

AUS LONDON

Von S. K. Kordy

Konzertwesen und -Unwesen. Pseudo-Pianisten und wirkliche Klavier-Virtuosen. — Gilbert und Sullivan-Saison. Ein zerstreuter Cellist.

Die Konzertflut oder — vielleicht etwas prägnanter ausgedrückt — die Konzertwut tobt und wütet noch immer. Die Mehrzahl der konzertierenden Künstler ist auffallend grün und unfertig. Allein die ganze große Gemeinde will glänzen und öffentlich gehört werden. Es ist mitunter ein buntes Treiben in den Sälen, die uns eigentlich nur Hervorragendes vermitteln sollten. Sie sind leider zum Sammelplatz einer Welt geworden, in der man sich langweilt, und wo das Schimpfen zur zweiten Natur geworden ist. Dr. Eduard Hanslick hat diesen bedenklichen Zustand einst in Wien mit feinem beißenden Witz als „Klavierseuche" bezeichnet, und die Bezeichnung ist zum geflügel en Wort geworden. Am meisten leidet das Klavier darunter. — Pianisten beiderlei Geschlechts belegen unsere Konzertsäle Monate voraus, um sicher zu sein, uns einen Pianogenuß verschaffen zu können. Das Publikum ist leichtsinnig genug und besucht diese Spezialität von Konzerten. Die Kritik muß sie besuchen und rächt sich höchstens nur dann, wenn sie in unauffälliger Weise — verschwinden kann. — Nur zu oft wirft man die Frage auf: Warum muß es so viel unfertige Spieler geben? Weshalb müssen Sänger und Sängerinnen mit so wenig Stimme, so armseliger Schulung ein Publikum langweilen? In London gibt es in dieser Hinsicht keine abschreckenden Beispiele mehr. Da wird mit einer Dreistigkeit fest drauflos konzertiert, weil es eben althergebrachte Sitte ist, ein Konzert zu geben, dessen Wert lediglich in den Besprechungen durch die Kritik liegt, die dann für andere unschuldige Länder gehörig ausgebeutet werden.

Es muß zugegeben werden, daß mitunter gerade Klavierkonzerte amüsant sind. Man hört da oft Mozart im Debussy-Stil; Beethoven, Brahms und sogar Bach werden mit einer „Eleganz" gespielt, daß es dem Kritiker dabei angst und bange wird. Chopin, der Lieblingskomponist von allen denen, die tempo rubato als eine Art von Musiksport behandeln, erscheint jedesmal in einer womöglich noch „rubatoreren" Auffassung! — In solchen Zeiten findet die Kritikermetamorphose statt. Von Wohltätigkeitsanfällen heimgesucht, schweigt die Kritik.

Gleichwohl dürfen wir uns anderseits brüsten, daß gegenwärtig wahre Virtuosen in unserer Metropole weilen. Moritz Rosenthal, der große Wiener Pianist, hat in sieben sog. historischen Rezitals den Vogel abgeschossen. Streng genommen waren die Programme nicht rein historisch. Dazu wären etwa siebzenn Konzerte notwendig gewesen. Doch der große Zug, der durch Rosenthals Spiel geht, hat seiner großen Hörerschaft jedesmal die aufrichtigste Bewunderung abgerungen. Die Londoner Presse hat ihn nicht immer glimpflich behandelt, doch das hat Ursachen, denen man nicht immer zu tief nachforschen soll.

Gleich nach ihm kam Joseph Hoffmann. Der Mann mit der erstaunlichen Rhythmik und dem großen Erfassen der jeweiligen Komposition, gepaart mit einer Technik, die an Anton Rubinstein und oft an Carl Tausig erinnerten. Ich habe die „Kreisleriana" und die Lisztsche Don-Juan-Fantasie schon lange nicht so wunderbar wiedergegeben gehört. Die D-Moll-Variationen von Händel, mit denen das Konzert eingeleitet wurde, entfesselten einen Sturm von Applaus, und die darauffolgende, hier selten gespielte Beethoven-Sonate in A-Dur op. 101 war das reinste und feinste Lehrbeispiel über klassischen Sonatenstil. Auch Hoffmann spielte als Schlußnummer die Don-Juan-Fantasie mit erstaunlicher Bravour. Nach der vierten Zugabe wollte sich das Publikum noch immer nicht entfernen und wurde für diese Rücksichtslosigkeit dadurch bestraft, daß die Verfinsterung des Saales angeordnet wurde. Das half!

Dann haben wir hier, mit ständigem Sitz, den persischen Pianisten Pouishnoff. Das ist ein noch ganz junger Künstler von sehr bedeutendem Können. Anschlag und Phrasierungsvermögen sind von bestrickender Feinheit; und, wie sich von selbst versteht, geht eine hochgediegene Technik Hand in Hand damit. Seine Ciacona in D-Moll von Bach-Busoni werden lange in Erinnerung bleiben, obgleich die Busonische Bearbeitung vielleicht doch zu virtuosenhaft gehalten ist. Ungemein reizvoll wurde die Suite in A-Moll von Debussy wiedergegeben, und der Lisztsche Mephisto-Walzer war ein Triumph modernen Virtuosentums. Als Zugabe spielte Pouishnoff eine eigene Komposition: „Quand il pleut" (hier bei Enoch erschienen). Die kleinen und großen Regentropfen wechseln sich fortwährend ab. Man hat fast das Gefühl, als müsse man den Regenschirm aufspannen. Ein kleines, allein ein höchst charakteristisches und wertvolles Stückchen.

Von andern Kliaviersternen glänzen gegenwärtig Siloti, Rummel und der ebenfalls hier ansässige junge Virtuose Moisievitch. Rummel gab uns jüngst ein Rezital mit ganz neuer Benamsung. Ein profanes Konzert! Tags darauf entschuldigte oder verteidigte er diesen Titel in mehreren Tagesblättern dahin, daß damit der Tanzrhythmus gemeint sei, den er in allen Nummern seines Programmes benutzte. Warum das gerade profan sein soll, leuchtet uns weniger ein. Es wäre jedenfalls interessant, zu erfahren, was die Kollegen drüben darüber denken!

Zwei neue Opern, wovon die erste bloß zehn Jahre alt ist, hat die stets mutige Carl Rosa Opera Company herausgebracht. Vor zehn Jahren nämlich hat die bekannte Verlagsfirma Ricordi einen Opernpreis von 500 Pfund Sterling ausgeschrieben. Das ist jedenfalls eine sehr verlockende Einladung. Von 52 Bewerbern ist Dr. Naylor (Organist in Cambridge) mit dem ersten Preis hervorgegangen. Wenn ich mitzureden gehabt hätte, würde ich diesem Schmächtling von einer Oper keinen Preis zuerkannt haben. „The Angelus" (Die Vesper) ist eine Oper, die ohne jegliche Inspiration komponiert ist. Ein viel zu lang geratener Prolog leitet

die Handlung ein. Ein Vorspiel zum dritten Akt wurde erst vor kurzem dazugeschrieben. Warum? Weil sich bei einer andern „bekannten" Oper auch ein Vorspiel zum dritten Akt befindet, das sich als „effektvoll" herausgestellt hat. Dieser Akt mit seinem großen Liebesduett (auch schon dagewesen!) war das Beste, was die Oper aufzuweisen vermag. Orchesterführung und Instrumentation liegen sich oft in den Haaren, obgleich manches modern geraten ist. Die kleine Gemeinde (großenteils Kritiker), die sich in Covent Garden einfand, tat so, als wären sie enthusiasmiert, und zum Schluß erschien sogar der biedere Komponist, der sich für die Aufnahme des Werkes bedankte. Es soll hervorgehoben sein, daß die Träger der Hauptrollen wirklich ganz Ausgezeichnetes leisteten. Schade, daß die Musik nicht mehr inspiriert war!

Die zweite neue Oper ist ein Einakter: „Le chant fatal" von dem noch jugendlichen Komponisten George D'Orlay. Es spukt förmlich von cavalleria-rusticanaschen Ausbrüchen in dem zusammengedrängten Libretto, doch zeigt der Komponist Fähigkeiten, die mit der Zeit und einem bessern Text Erfreuliches zu schaffen imstande sein sollten. Die Aufnahme war wieder ziemlich enthusiastisch! Beide Opern wurden je einmal aufgeführt.

Triumphe aus frühern Tagen werden gegenwärtig im Princes-Theater wieder gefeiert. Dort werden sämtliche Bühnenwerke Arthur Sullivans in vornehmer Besetzung gegeben. Sullivan, der bekanntlich in Leipzig studierte, ist noch immer der populärste unter den englischen Komponisten des leichtern Genres. Sein „Mikado" und die „Gondoliers" stehen an der Spitze seiner leichtgeschürzten Muse. Doch „Ruddigore", das im Savoy-Theater am 22. Januar 1887 aufgeführt wurde und dort 288 Wiederholungen erlebte, war seit jenen Tagen nicht wieder gegeben und erlebte seine Wiederaufführung jüngsthin mit kaum geahntem Erfolg. „Ruddigore" parodiert das alte Melodrama, und Gilberts Geist gab dem Text seine originellsten Einfälle und Schnurren. Sullivan legte darin seine feinsten Melodien nieder, die oft an die gute alte komische Oper gemahnen. Der echte Enthusiasmus während des ganzen Abends kannte fast keine Grenzen.

Zwei Künstler von erlesenem Ruf gaben unter der Ägide der „Classical Concert Society" ein Konzert in Wigmor Hall.

Es waren keine Geringeren als Siloti und Casals, der eminente Cellist. Das Konzert war als Matiné für 3 Uhr nachmittags angekündigt, und als die Zeit zum Beginn kam, war bloß Siloti erschienen. Er spielte sich bald in die Gunst des ausverkauften Saales, allein sein Nachmittagspartner war noch immer nicht zu erblicken. Das Publikum, von dem ein großer Teil Casalsianer waren, begann ungeduldig zu werden. Da begannen endlich die Ankündigungen vom Podium: „Mr. Casals habe soeben sein Hotel verlassen", „Mr. Casals befindet sich bereits auf dem Wege nach dem Saal", „Mr. Casals wird bald da sein". Eine nicht mehr ganz junge Dame brach in hysterisches Lachen aus, dem bald darauf Tränen gefolgt sein sollen! Da kam endlich die letzte Ankündigung: „Casals ist da!" Stürmischer Applaus belohnte die anderthalbstündige Abwesenheit des Cellisten. Casals mit seinem Cello erschien am Podium und hielt eine glücklicherweise ganz kurze Rede. Er gestand fast errötend, daß er in der festen Überzeugung lebte, das Konzert finde am Abend statt. Einem Londoner Liebling verzeiht das Publikum alles. Man lachte herzlich und ergötzte sich dann an den Cellogaben, die in dieser Vollendung heute vielleicht kein anderer Cellist als Casals zu bieten vermag. Freilich sollte diese Erfahrung jedem Künstler als Mahnung dafür dienen, sich ganz genau zu unterrichten, wann das betreffende Konzert stattfindet. Zerstreutheit scheint noch immer Gemeingut der Künstler zu sein!

Neuerscheinungen

Kumm, A. Franz: Vom Erleben der Musik im Liede. (Ein Beitrag zur Hebung der erzieherischen Macht und kulturellen Bewertung der Musik im allgemeinen und des Gesanges in den Schulen, im Hause und in Chorvereinigungen im besonderen.) — Berlin-Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H. 102 S., kl. 8⁰.

Winkler, Julius: Die Technik des Geigenspiels, mit fünf Abbildungen und zahlreichen Notenbeispielen. — Leipzig, Rikola-Verlag. 121 S., kl. 8⁰.

Müller, Eugen: Albert Lortzing. Ein Lebensbild des berühmten Musikers unter besonderer Berücksichtigung seines Wirkens und Schaffens in Münster. — Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung. 32 S., kl. 8⁰.

Karg-Elert, Sigfrid: Neue Bahnen der Harmonik und ihrer Lehre. — Leipzig, Speka-Musikalienverlag. 32 S., gr. 8⁰.

Spemann, Franz: Die Seele des Musikers. Zur Philosophie der Musikgeschichte. — Berlin, Furche-Verlag. 70 S., gr. 8⁰.

Rolland, Romain: Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit. Mit 17 Bildnissen. — Frankfurt a. M., 1921, Rütten & Loening. 258 S., gr. 8⁰.

Findeisen, Arnold: Herzen und Masken. Ein Robert-Schumann-Roman. 1. bis 5. Tausend. — Leipzig, Grethlein & Co. 365 S., gr. 8⁰.

Schwake, Gregor: Fritz Volbachs Werke. „Dem Meister zum sechzigsten Geburtstage." — Münster, Regensbergsche Buchhandlung. 35 S., kl. 8⁰.

Segnitz, Eugen: Max Reger. Abriß seines Lebens und Analyse seiner Werke. — Leipzig, Historia-Verlag. 122 S., gr. 8⁰.

Klingler, Karl: Über die Grundlagen des Violinspiels. — Leipzig, Breitkopf & Härtel. 83 S., gr. 8⁰.

Paynes und Eulenburgs Kleine Partiturausgaben:

Scontrino, A.: Streichquartett F-Dur (Nr. 321).

Reger, Max: Klarinettenquintett A-Dur op. 146 (Nr. 322).

Franck, C.: Streichquartett D-Dur (Nr. 323).

Pfitzner, H.: Streichquintett C-Dur op. 23 (Nr. 324).

Beethoven: Klavierkonzerte Nr. 1 und 2, op. 15 und 19 (Konzerte Nr. 24 und 25).

Bach: Konzert für zwei Violinen D-Moll (Konzert Nr. 27).

Bizet, G.: L'Arlesienne, Suite Nr. 1 und 2 (Verschiedene Werke Nr. 28 und 29).

Flotow: Ouvertüren zu Alessandro Stradella und Martha (Ouvertüren Nr. 79 und 80).

Eulenburgs Kleine Partiturausgabe. Thematisches Verzeichnis (2 M.). Leipzig, E. Eulenburg.



Kreuz und quer

Frobergiana. Zu dem zweiten diesjährigen Cembaloabend in Breslau, den Max Drischner unter Mitwirkung des Lautenschlägers Friedrich Wirth gab und der ausschließlich Werken Johann Jakob Frobergers (um 1600—1667) gewidmet war, hat der erstere eine „Einführung" gegeben, die wir denn doch unsern Lesern mitteilen möchten, da sie geeignet ist, sie mit dem menschlichen Wesen eines so echten Künstlers wie Froberger näher bekanntzumachen. Es ist ein echter künstlerischer Stolz, der aus diesem Manne spricht, und gerade das ist es, was den meisten unsrer heutigen Künstler fehlt. Auch der stark persönlichen Worte Drischners wegen bringen wir diese „Einführung" zum Abdruck, obwohl wir seine Beurteilung der großen französischen Klavezinisten des 18. Jahrhunderts, die auch ein Bach schätzte, nicht teilen. Hierauf kommt's hier aber gar nicht an. Drischner bringt zum Vortrag, was ihm, seiner Persönlichkeit entspricht, was er von innen heraus schätzen und lieben lernte, und hier liegt, wenn es sich um etwas Echtes handelt, das Entscheidende gerade auch für das musikalische Haus. Man pflege, was der eigenen Seele entspricht, hüte sich dabei natürlich vor Einseitigkeit, und eine solche ist, in wirklichem Sinne, so es sich um die echten deutschen Meister handelt, ausgeschlossen.

Das Konzert brachte an Werken Frobergers außer seinem bekanntesten Werke, der Suite „Auff die Mayerin", eine weitere Suite, sechs Suitensätze und vier freie Stücke, ferner vier Stücke für Laute aus dem 16. und 17. Jahrhundert. —

Denn unsere Zeit hat nicht mehr den Beruf
Vorm Werk sich tatlos schwärmend zu erheben,
Das wie für unsre Zeit der Meister schuf:
Heut gilt's ihm heißen Willens nachzuleben.
Hans Schliepmann

Über den äußern Lebensgang und die musikgeschichtliche Bedeutung Frobergers soll hier nicht geschrieben werden. Daß Froberger in seinen Werken sich der Kunstformen eines Frescobaldi und Chambonnières bedient, ist für den, der in das Wesen der Kunst dieses einzigartigen Meisters eindringt, durchaus gleichgültig, ebenso wie uns beim Beschauen von Matthias Grünewalds Isenheimer Altar oder eines gotischen Domes nichts ferner liegt wie kunstgeschichtliche Betrachtungen. Aus diesen Werken weht uns der Hauch eines versunkenen Zeitalters entgegen, das reicher war wie unsere Zeit, denn die Menschen, die damals lebten, besaßen, was uns fehlt: einen lebendigen Glauben. Es ist zu verstehen, daß die alten Kunstwerke jetzt wieder eindringlich zu uns zu reden beginnen, denn das Gefühl der Leere und Öde, das unsere „Zeit ohne Seele" — so nennt sie der Astronom Bruno Bürgel — in jedem fühlenden Menschen wachruft, erweckt eine tiefe Sehnsucht nach dem Quell wahren Lebens, und dieser Quell rieselt uns über Jahrhunderte hinweg aus den mittelalterlichen Kunstwerken entgegen. Froberger lebte nicht im Mittelalter. Aber in seinen Werken lebt der Geist des Mittelalters. Auch die ganze Kunst J. S. Bachs wurzelt im Mittelalter, und seine Orgelkolosse bedeuten für die Musik dasselbe wie die gotischen Dome für die Baukunst.

„Der wahre Dichter bildet nur Werke, die seines innren Lebens Gestaltungen sind, um sich vom Leid der Welt zu erlösen." (Steinmüller, Kultur-Dämmerung.) Also nicht, um Lorbeerkränze und Goldstücke zu sammeln, schaffen die wahren Künstler. Daß auch sie um Anerkennung in der Welt ringen, ist menschlich und durchaus verständlich. Ihre überragende Größe zeigt sich aber darin, daß sie sich selbst treu bleiben, wenn die Welt ihnen die Anerkennung versagt. Dies Schicksal besiegte Froberger ebenso wie sein großer Verehrer Bach, der noch angesichts des Todes seinem Schwiegersohn jene herrliche Choralfantasie über „Vor deinen Thron tret ich allhier" in die Feder diktierte, gewiß nicht, um Ruhm zu ernten, sondern aus Pflichtgefühl gegen ein späteres Geschlecht, das ihn verstehen würde und dem er auch das Letzte anvertrauen wollte, was sich ihm geoffenbart hatte. Froberger war, als er sich damit abgefunden hatte, nicht verstanden zu werden, sogar ängstlich darum besorgt, daß seine Kompositionen nicht „unter andere Leut Hände kommen täten", weil sie „doch nit wissen mit umbzugehen sondern selbige nuhr verderben". Seine hohe Schülerin, die Herzogin Sibylla von Württemberg, auf deren Schloß er einsam und weltabgeschieden die letzten Jahre seines Lebens zubrachte, hat ihm „oft und viel auf sein Begehren versprochen, Niemanden nichts zu geben". Froberger legte, wie aus Überschriften und Anmerkungen zu seinen Stücken hervorgeht, den größten Wert auf das Erfassen des innern Gehalts seiner Kompositionen. So bemerkt er zu einem Stück, er habe es geschrieben, um die Melancholie zu überwinden. Bei einem andern, das er unter dem Eindruck des Todes eines Freundes schuf, wünscht er, man möge es ganz frei spielen, ohne sich durch die Taktstriche einengen zu lassen. Schon seinen Schülern erschien der richtige Vortrag seiner Werke als etwas sehr Schwieriges. Die Herzogin berichtet in einem Brief: „wolte gern das Memento mori Froberger bei ihme (dem Briefempfänger) schlagen so guet mir müglich were, der Organist zu Cöllen Caspar Grieffgens schlagt selbiges stuck auch und hat es von seiner Handt gelernt grif vor grif, ist schwer aus den Notten zu finden, habe es mit sonder fleis darum betracht wiewol es deutlich geschrieben und bleibe auch des hern Grieffgens seiner Meinung, das wer die sachen nit von ihme hern Froberger Sel. gelernet, unmüglich (wüßte, sie) mit rechter discretion zu schlagen" (d. h. mit einem ihrem Gehalt entsprechenden Ausdruck). — Man hat Froberger nachgesagt, die Verständnislosigkeit der Menschen habe ihn zum Menschenverächter gemacht. Das ist nicht wahr. Er war bis zu seinem Tode ein liebenswürdiger, gütiger Mensch, den „die Leut wegen seines guten Humors geliebet haben, ob sie eben seine Kunst nit verstanden". (Die angeführten Stellen aus den Berichten der Herzogin sind der Studie von F. Beier über Froberger entnommen.)

Über die uns fremd gewordenen Namen der zum Vortrag gelangenden Stücke sei folgendes bemerkt: Capriccio, Ricercar und Canzona sind Fugenformen. Die Suitensätze Allemande, Courante, Sarabande, Gigue sind nicht Tänze, nach denen getanzt wurde, sondern lediglich Kunstformen. Weist doch auch die Trauermusik auf den Tod des Königs Ferdinand IV. diese vier Sätze auf.

Zum Schluß sei mir noch gestattet, auf die häufig an mich gerichtete Anfrage eine Antwort zu geben, weshalb ich nicht Couperin, Rameau, Scarlatti und andre ausländische Meister spiele. Der alte Kuhnau sagt, der Deutsche habe „ein so verleckertes Maul", daß ihm nicht leicht etwas zusage, was nicht „nach dem Italiänischen oder Frantzösischem Erdreiche schmecke". Nun, ich forsche in meiner ländlichen Einsamkeit auch ernsthaft in den Werken der alten ausländischen Meister, deren Kompositionen mir in beträchtlicher Anzahl vorliegen, und vor manchem Namen neige ich mich in Ehrfurcht. (Frescobaldi, Sweelinck, Jean Titelouze.)

Diese Meister werden auch zu Worte kommen, aber erst, wenn die Deutschen ausgiebig gewürdigt sind, denn der Bruder, der mit mir an demselben Tische sitzt, steht meinem Herzen näher wie der Vetter in Amerika. Die französischen Meister der Rokokozeit kann meinethalben der Teufel holen samt all ihrem Esprit und ihrer Grazie. Wir Deutsche werden nicht ärmer, wenn wir diese Nähkästchenmusik ganz den Franzosen überlassen. Ich will auf meinem Cembalo keine Beispiele zur Musikgeschichte führen, sondern mich künstlerisch aussprechen. Deshalb werde ich nur Werke spielen, die meiner Veranlagung entsprechen und die ich ganz zu verstehen glaube. Max Drischner

Breslau. Die Nachricht vom Ende der Oper bestätigt sich nicht. Das Unternehmen soll wieder an einen Pächter übergehen, und somit ist Hoffnung vorhanden, die Oper der Stadt zu erhalten.

Mannheim. Das Millionendefizit des Nationaltheaters. Wie aus dem Voranschlag des Nationaltheaters hervorgeht, beträgt das diesmalige Defizit nahezu 7 Millionen Mark gegen 1½ Millionen im Vorjahre. Mit Rücksicht auf die mehr als 300 Angestellten muß der Betrieb nach Ansicht des Stadtrates für das Jahr 1922/23 noch weitergeführt, im Frühling oder Sommer dieses Jahres von neuem über Beibehaltung und Art des Theaters beschlossen werden.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Liebesmacht", Oper von Alfred Lorentz (Karlsruhe, Landestheater).

KONZERTWERKE

„Und Pippa tanzt", sinfonische Dichtung von Oscar v. Chelius (Gera, Reußische Kapelle).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

Amphitryon von Molière, Musik von Hans Ebert (Darmstadt, Landestheater).

„Johannisfest", komische Oper von Rud. Hartung (Braunschweig, Landestheater).

KONZERTWERKE

„Sonate H-Moll" für Violine und Klavier von Winfried Wolf (Berlin, Tonkünstlerverein).

„Streichquartett in einem Satz", komponiert 1921. „Streichquartett in einem Satz über einem Basso ostinato", komponiert 1913. „Zwei geistliche Frauenchöre mit Streichquartett" (Christkindleins Wiegenlied. Der Tag nimmt ab) von Ludwig Weber (Nürnberg, Neuer Chorverein).

„Fantasiestück für Viola mit Begleitung des Orchesters" von K. Fr. Pistor (Rostock, Städt. Orchester).

„Es-Dur-Quartett" von Paul Miersch (Dresden).

„Variationen über ein russisches Volkslied" für großes Orchester (op. 55) von Paul Graener (Leipzig, Gewandhaus).

„Diana", Ouvertüre von Josef Klein (Wien, Philharmonie).

„Konzert für Klavier und Orchester" von Th. Kreithen (Düsseldorf).

„Variationen über ein pastorales Thema" von Rob. Müller-Hartmann (Stuttgart, Opernorchester).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Josephslegende" von Richard Strauß (Leipzig Stadttheater).

„D-Moll-Sinfonie" von H. Suter (Krefeld, Konzertgesellschaft).

Musik im Auslande

Maastricht. Das Aachener Städtische Orchester unter Leitung von Dr. Peter Raabe hat auf Einladung des „Maastreechter Staar" zwei Sinfoniekonzerte in Maastricht gegeben. Das Orchester und sein Leiter wurden stürmisch gefeiert und aufs neue nach Maastricht eingeladen.

Neuyork. Echt amerikanisch: Ein Konzert mit 15 Klavieren. Der Versuch, durch 15 bekannte Pianisten ein Konzertstück auf 15 Klavieren auf einmal vortragen zu lassen, wurde bei einem Neuyorker Konzert gemacht, das zugunsten des Komponisten Moszkowski veranstaltet wurde, der krank und in dürftigsten Verhältnissen in Paris lebt. Die bekanntesten amerikanischen Klaviervirtuosen hatten sich zu diesem wohltätigen Zwecke zusammengetan; unter ihnen befanden sich Harold Baur, Percy Grainger und W. Backhaus. Zwölf von ihnen spielten zuerst die Variationen über ein Beethovensches Thema von Saint-Saëns und dann Schumanns „Karneval", wobei jeder Pianist einen oder mehrere Teile einzeln spielte. Die Entscheidung darüber, was jeder spielen sollte, wurde durch das Los bestimmt. Diese Verlosung in einem Hut war natürlich für das Publikum ein sehr interessantes Schauspiel. Noch viel interessanter aber war die Schlußnummer, bei der alle 15 Pianisten unter der Leitung des als Dirigenten wirkenden Walter Damrosch an 15 Klavieren zusammen einen Marsch von Schumann spielten.

Monte-Carlo. Die hiesige Opernsaison wurde am 31. Januar eröffnet. An Erstaufführungen sind vorgesehen „Lysistrata" von Raoul Gunsbourg, „Amadis" von Massenet, „Les Noces tragiques" von Catargi.

Bukarest. „Lohengrin" in Rumänien. Nach vielfachen, vergeblichen Versuchen ist kürzlich in der rumänischen Landeshauptstadt eine königliche Staatsoper unter dem Namen „Opéra Româna" gegründet und am 8. Dezember mit einer Festaufführung des „Lohengrin" eröffnet worden. Die gesamte rumänische Presse feiert die Darstellung als eine Leistung ersten Ranges und bezeichnet sie als einen neuen, bisher nicht erreichten Höhepunkt im rumänischen Kunstleben. Ein Hauptverdienst um den großen Erfolg hat sich der aus der Zeit der Bukarester Richard-Strauß-Woche auch in Deutschland bekannt gewordene Dirigent Enescu erworben.

Haarlem. Die hiesige Bachvereinigung beging ihr 50jähriges Jubiläum mit einem dreitägigen, ausschließlich deutscher Kunst gewidmeten Musikfest. Das erste Konzert brachte Werke von Johann Sebastian Bach, ausgeführt durch das Haager Residenzorchester unter Dr. P. van Anrooy. Die beiden folgenden Festkonzerte bestritt Willem Mengelberg mit seinem Amsterdamer Orchester und Chor. Unter seiner Leitung kamen Mahlers dritte und Beethovens erste und neunte Sinfonie zur Wiedergabe.

Von Gesellschaften und Vereinen

München. Bund konzertierender Künstler. In der Gründungsversammlung des Münchner Bundes konzertierender Künstler wurde die folgende Vorstandschaft gewählt: Den Ehrenvorsitz übernahm Generalmusikdirektor Bruno Walter, den Vorstand bilden: Prof. Walter Lampe (Vorsitzender), Philippine Landshoff (stellvertretende Vorsitzende), Kapellmeister Robert Heger (Schriftführer), Sandra Droucker (stellvertretende Schriftführerin) und Herr Roder (Schatzmeister).

Eisenberg i. Thür. Die Singakademie brachte das dreiteilige Oratorium „Der wilde Jäger" von Rud. Zingel zu Gehör. Mitwirkende waren Frl. L. Windeknecht (Sopran), Windisch (Bariton) und H. Klingenschmidt (Rezitation). Musikalische Leitung M. Barchfeld.

Persönliches

Koblenz. Hier starb im Alter von 68 Jahren Musikdirektor Prof. Franz Litterscheid.

Mannheim. Infolge künstlerischer Differenzen mit der neuen Intendanz hat der erste Kapellmeister am Staatstheater, Franz v. Hoeßlin, seine Stellung mit Ablauf dieser Spielzeit niedergelegt. Hoeßlin wird in nächster Zeit als Gast Konzerte in Frankfurt, Hamburg, München, Karlsruhe, Nürnberg und Heidelberg dirigieren.

München. Vom bayerischen Kultusministerium ist den Lehrern an der Akademie der Tonkunst Studienrat Dr. Richard Gschrey, Kammervirtuosen Karl Millé und Kammervirtuosen Karl Wagner auf die Dauer ihres Wirkens an der Anstalt der Titel eines Professors verliehen worden.

Koburg. Konzertmeister Joseph Natterer, Gründer und Leiter der nach ihm benannten Kammermusikvereinigung ist an der Grippe gestorben.

Über Erwin Lendvai ist eine kleine Verlagsbroschüre erschienen, die eine Biographie von Dr. E. H. Müller, Dresden, und einen Artikel „E. Lendvais musikalische Persönlichkeit nach seinen Chorkompositionen" von Dr. O. Reuter, Weimar, enthält, denen sich zahlreiche Beurteilungen Lendvais im Lichte der Kritik anschließen.

Naumburg. Die Generalversammlung der Schaubühne wählte Kapellmeister L'Hermet aus Leipzig zum Intendanten der Schaubühne als Nachfolger von Erich Claudius. L'Hermet hat im Herbst das Naumburger Musikfest geleitet.

Konzertnachrichten

Marburg. Das Programm des Winterhalbjahrs 1921 bis 1922 bietet unter Leitung des Universitätsmusikdirektors Dr. H. Stephani in der Universitätsaula 6 Anrechtskonzerte: I. 31. Okt. Impressionistischer Abend (W. Gieseking). II. 8. Nov. Minnesänger-Abend (Dr. J. Moser). III. 11. Dez. Neuzeitlicher Abend (Gewandhausquartett, Leipzig). IV. 28. Jan. Klassiker-Abend (Kölner Trio). V. 13. Febr. Altklassischer Abend (Fr. Prof. Vogelsang-Utrecht). VI. 20. Febr. Komponisten-Abend (Arnold Mendelssohn). Außer den Anrechtskonzerten hörte man noch 3 Sonderkonzerte. 21.—22. Nov. Brahms: Ein deutsches Requiem. 4. Dez. Hugo-Wolf-Abend (Kammersängerin E. Leisner). 15. Jan. Romantiker-Abend (Pembaur). Als viertes und letztes folgt im April: Zeitgenössische Passionskantaten. Für das Sommerhalbjahr sind 5 Konzerte in Aussicht genommen.

Musikfeste und Festspiele

Aachen. Das Brahms-Bruckner-Fest mit der 8. Sinfonie von Bruckner unter Peter Raabes Leitung fand Anfang Januar statt. Dr. Grunsky aus Stuttgart hielt einen einleitenden Vortrag.

Dortmund. Vom 29. April bis 1. Mai plant Musikdirektor Holtschneider ein dreitägiges Bach-Fest, das eine musikalische Vesper, einen liturgischen Gottesdienst wie zu Bachs Zeiten, eine kammermusikalische Morgenfeier mit Verwendung alter Instrumente und ein großes Chorkonzert bieten wird.

Stuttgart. Vom 8. bis 10. Juli 1922 ist das 3. Musikfest des Süddeutschen Musikerverbandes.

Godesberg. Ein dreitägiges Brahms-Fest wird im Juni veranstaltet werden. Am ersten Tage wird ein Sinfoniekonzert, am zweiten das Deutsche Requiem, am dritten eine Kammermusik gegeben werden. Die Leitung hat Michael Taube.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Für die Schriftleitung Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Für die Werbung: Fritz Nagel, Leipzig-R.
Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik“
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“
Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß
Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 4 | *Leipzig, Sonnabend, den 18. Februar* | 2. Februarheft 1922

Musikalische Gedenktage

16. 1770 Giuseppe Tartini † in Padua — 1847 Ludwig Philipp Scharwenka * in Samter (Posen) — 1886 Louis Köhler † in Königsberg i. Pr. **18.** 1652 Gregorio Allegri † in Rom / **19.** 1743 Luigi Boccherini * in Lucca / **20.** 1791 Karl Czerny * in Wien — 1802 Charles Auguste de Bériot * in Löwen — 1820 Henri Vieuxtemps * in Verviers / **21.** 1801 Johann Wenzeslaus Kalliwoda * in Prag **22.** 1810 Frédéric François Chopin * in Zelazowa Wola bei Warschau — 1817 Niels Wilhelm Gade * in Kopenhagen — 1903 Hugo Wolf † in Wien / **23.** 1685 Georg Friedrich Händel * in Halle a. Sa. — 1823 Adolf Kullak * in Meseritz / **24.** 1771 Johann Baptist Cramer * in Mannheim — 1895 Ignaz Lachner † in Hannover / **25.** 1799 Siegfried Wilhelm Dehn * in Altona — 1840 Alexis Hollaender * in Ratibor — 1906 Anton Stepanowitsch Arensky † in Tarioki (Finnland) / **26.** 1913 Felix August Bernhard Draeseke † in Dresden / **27.** 1887 Alexander Borodin † in Petersburg **29.** 1792 Giochino Antonio Rossini * in Pesaro

Arthur Nikisch und Leipzig

Von Prof. Eugen Segnitz

Arthur Nikisch: Eine Summe ungeheurer künstlerischer Potenz schloß dieser Name in sich; eine Potenz, die sich in unschätzbarer Weise am Dirigentenpulte des Konzertsaals und der Oper auswirkte.

Wenn auch die gesamte musikalische Welt diesen großen Künstler für sich in Anspruch nahm, so war doch Leipzig der engere Kreis seiner Wirksamkeit. Von Leipzig ging sein Dirigentenruhm aus, in Leipzig beschloß er seine Laufbahn.

Im Jahre 1877 suchte der Leipziger Operndirektor Angelo Neumann einen Chordirektor für sein Institut. Herbeck nannte ihm den zweiten Geiger des Wiener Hofopernorchesters. Bei einem Besuch in Wien lernte Neumann diesen, nämlich Nikisch kennen — „und in der nächsten Stunde war er mein“, berichten des ersteren Erinnerungen. Im Januar 1878 kam Nikisch nach Leipzig. Er war Chordirektor und Solorepetitor. Als Jos. Suchers Vertreter hielt er Klavierproben ab, wobei er ohne Benutzung des Klavierauszugs den Sängern sogar Wort für Wort des Textes soufflierte.

Nur vier Wochen betrieb Nikisch die Chormeisterei. Neumann versetzte ihn zur Operette ins „Alte Theater“, wo er mit Lacomes „Jeanne, Jeannette und Jeannetton“ einen Riesenerfolg erzielte. Noch verschwieg der Theaterzettel den Namen des Dirigenten. Aber schon fiel seine vornehm ruhige und sichere Haltung allen auf. Wieder sollte Nikisch den beurlaubten Sucher vertreten. Es handelte sich um Wagners „Tannhäuser“. Aber vor der Probe weigerte sich das Orchester, unter „einem so jungen Kapellmeister“ zu spielen. Nach langem Hin und Her kommt ein Vergleich zustande. Die Ouvertüre soll entscheiden. Nikisch tritt ans Pult, dirigiert, siegt. Die Musiker sind von seiner Auffassung, seinem Können konsterniert, enthusiasmiert. Sie beglückwünschen ihn und machen alle Proben begeistert mit. Als Sucher 1879 gen Hamburg zieht, wohin auch seine schöne Gattin Rosa Hasselbeck, Leipzigs Hoch-

dramatische, engagiert ist, tritt Nikisch an seine Stelle.

Die Glanzepoche der Leipziger Oper begann. Einen eklatanten Erfolg verzeichnete Nikisch mit Halevys „Blitz" und Wagners „Walküre". Nach 60jähriger Pause erscheint endlich Glucks „Armida" wieder; es folgen ihr Neueinstudierungen von Werken Meyerbeers, Rossinis, Webers, Gounods, Marschners, Aubers u. a. m. Zur Erstaufführung gelangten (1878) Wagners Nibelungenring und (1880) „Tristan", in der Folge noch viele Opern des In- und Auslandes, z. B. von Verdi („Aida" uud „Amelia"), Bizet („Carmen"), Neßler („Rattenfänger"), Goldmark („Die Königin von Saba"), Brüll („Das goldene Kreuz"), Kretschmer („Heinrich der Löwe"), Holstein („Die Hochländer"), Götz („Francesca von Rimini"), sowie Opern von Hallén, Reißmann und Klughardt („Iwein"). Man brachte damals in 2 Jahren mehr Novitäten heraus, als heute in deren zwanzig. Unter Staegemann hörte man zuerst (1882) Rubinsteins „Dämon" (mit Schelper) und „Makkabäer" (mit Marianne Brandt), dann auch dramatische Werke von Bungert, Brüll und A. von Goldschmidt, dessen „Helianthus" allerdings durchfiel. Im Mai 1884 war Neßlers Nikisch gewidmeter „Trompeter" (mit Schelper und Magdalene Jahns) der gewaltige Schlager und Leipziger Sensation.

Immer war Nikisch der geistige Führer, dem u. a. auch die Neubelebung der vier Hauptwerke Glucks, der Weberschen „Euryanthe" und des Verdischen „Rigoletto" zu verdanken war. Aber die Stunde der Trennung sollte schlagen. Nikisch löste sich aus dem Leipziger Opernverbande, um an die Spitze des Sinfonieorchesters in Boston zu treten, mit dem er vier Jahre lang Konzertreisen innerhalb der Vereinigten Staaten unternahm. Im Jahre 1893 band sich der Künstler an Pest als Direktor und erster Kapellmeister der Königlichen Oper. Nach zwei Jahren trat jene Wendung ein, die Nikischs zweite Lebenshälfte dauernd bestimmen sollte. Als der Künstler in London einige Konzerte dirigierte, erreichte ihn die Anfrage, ob er willens sei, am Pulte des Gewandhauses in Leipzig Carl Reineckes Nachfolger zu werden.

Man war schon früher im Gewandhause auf den jungen Theaterkapellmeister aufmerksam geworden. Mehrere Male hatte er den erkrankten Reinecke vertreten. So hatte er z. B. mit Schumanns D-Moll-Sinfonie einen im Gewandhause noch nie dagewesenen Erfolg. „Es dirigiert ein Herr Nikisch, ein ganz ausgezeichneter Dirigent," schrieb damals Clara Schumann an ihre Tochter Marie. Und als 1885 der Allgemeine Deutsche Musikverein seine Tonkünstlerversammlung in Leipzig abhielt, wurde Nikisch zum Festdirigenten erwählt. Ebenso wurde er der Leiter der großen Konzerte des Liszt-Vereins, der sich gegen die „Gewandhäusler" aufgetan hatte und im Sinne von Bayreuth und Neu-Weimar wirkte. So hatte Nikisch zunächst als Gewandhaus-Externer schon in bedeutender und folgenschwerer Weise auf das Musik- und speziell auch auf das Konzertleben Leipzigs eingewirkt.

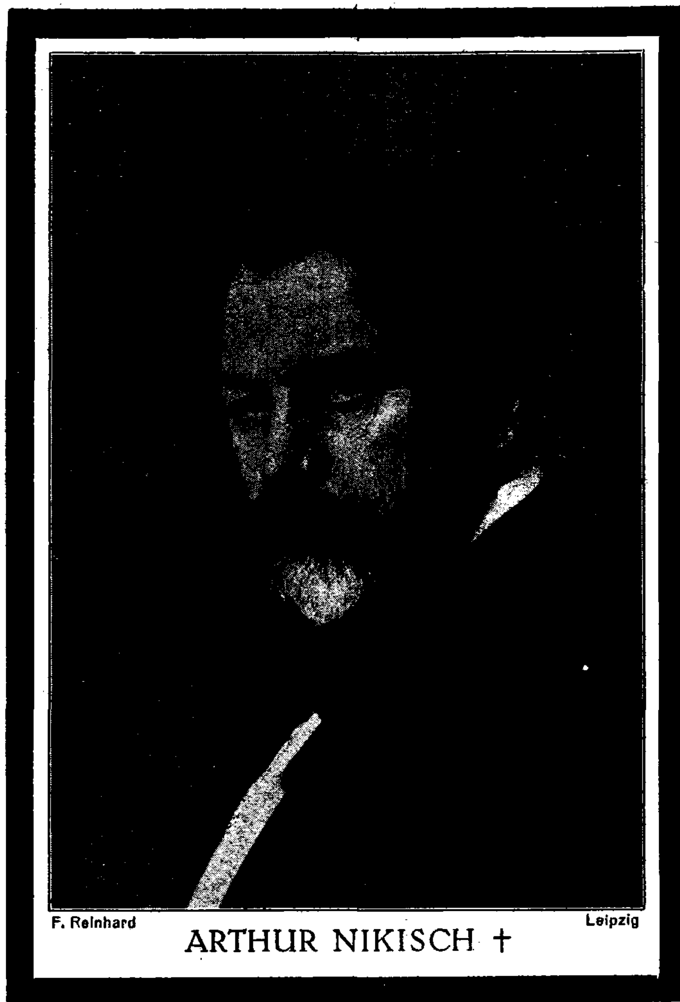
Mit Nikischs am 1. Oktober 1895 erfolgtem Eintritt begann eine neue Ära des weltberühmten Instituts. Die Programme änderten sich. Man verharrte nicht mehr allein auf der Linie Beethoven—Schumann—Brahms. Aber als kluger Musikpolitiker, ging Nikisch keineswegs radikal vorwärts, sondern stellte Koalitionsprogramme auf. Die Trias Berlioz, Liszt und Wagner wurde gewandhausfähig, Felix Draeseke und Richard Strauß erhielten Zutritt. Letzterer hatte zwar als Brahms-Nachfolger im Gewandhause schon Erfolge gehabt und wußte sich allmählich auch als Neudeutscher Lorbeeren daselbst zu erringen. Nikisch trat energisch für neue Musik ein und ließ nicht locker. Die Gewandhäusler mußten allmählich Neues kennen lernen — Tschaikowsky, Glazounoff, Borodin, Smetana, Suk, Rimsky-Korssakoff, Debussy, Dukas, C. Franck, Blockx, Delibes, Mac Dowell, Sinding, Stenhamar, Elgar, Kaun, Schillings, Hausegger, d'Albert, Pfitzner, Reger u. a. wurden ihnen vorgestellt.

Aber um einen lang verkannten Tondichter gewann sich der unvergleichliche Meister die höchsten Verdienste. Es war Anton Bruckner. In seiner bekannten Linzer Festrede hatte der letztere gesagt, Gott habe ihm „zwei Vormünder" gesetzt: Levi in München und Nikisch in Leipzig. Es gelang Nikisch, die Leipziger zu Bruckner hinzuführen. In der Tat — eine Brucknersche Sinfonie unter Nikisch hören, hieß eine künstlerische Feierstunde genießen. Zu einem hochkünstlerischen Ereignis gestaltete sich Nikischs Bruckner-Zyklus im Winter 1919/20. Die nach chronologischem Gesichtspunkt geordnete Gesamtaufführung der neun Sinfonien Bruckners war überhaupt die erste in der musikalischen Welt: eine alles Vorangegangene hoch überragende Kunsttat. Aufs engste zusammengefügt waren so die Namen Bruckner und Nikisch. Ein neues, größtes Ruhmeszeichen in der Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte war vollendet.

Von Leipzig aus verbreitete sich Arthur Nikischs Ruhm durch die Welt. Der Künstler leitete auch die Berliner Philharmonischen Konzerte und jene in Hamburg regelmäßig. Dazu kamen ausgedehnte Reisen ins Ausland. In Moskau, Stockholm, London, Paris, Rom, Wien, Zürich sowie in Amerika wurde der Meister wie ein Triumphator begrüßt und enthusiastisch gefeiert. Immer weiter dehnte sich sein Wirkungskreis aus. Dieser Umstand veranlaßte ihn auch, vom Amte

des Studiendirektors am Konservatorium in Leipzig zurückzutreten, das er nach Carl Reinecke fünf Jahre (von 1902 bis 1907) bekleidete. Als der Theaterdirektor Max Staegemann im Jahre 1905 plötzlich starb, übernahm Nikisch während des folgenden Jahres unter Robert Volkners Theaterdirektion die Leitung der Leipziger Oper. Aber schließlich machte sich gebieterisch die Unmöglichkeit geltend, daß sich ein so großer Künstler und genialer Dirigent wie Arthur Nikisch mit mehreren Banden zugleich an ein und denselben Ort fesseln lasse. Denn die Welt verlangte nach dem großen Meister der musikalischen Interpretation und seinen herrlichen Gaben.

In Verbindung mit Nikischs Dirigententätigkeit sei hier noch besonders auf einen anderen Teil seiner eminenten Kunstübung hingewiesen. Der Künstler war ein unübertrefflicher Gesangsbegleiter. Mit feinsinnigster Einfühlung in fremde Gefühlswelten folgte er am Blüthner dem Sänger, ließ manches Motiv in zarter Schattierung anklingen und wußte die Pianofortebegleitung derartig auszugestalten, daß sie mit der Gesangsstimme sich vollkommen zu einem kleinen Gesamtkunstwerk verflocht Es war immer ein Genuß auserwähltester Art, diesem Künstler als Begleiter lauschen zu dürfen; es galt jederzeit als eine außergewöhnliche Bevorzugung desjenigen, dem ein Arthur Nikisch seine musikalische Assistenz am Flügel zuteil werden ließ, und keiner, der je das Glück hatte mit diesem genialen Meister singen zu dürfen, wird es vergessen. —



F. Reinhard Leipzig

ARTHUR NIKISCH †

In aller Herren Länder erfuhr Arthur Nikisch viele und große Ehrungen. Aber er blieb, im Gegensatz zu vielen anderen bekannten und unbekannten Künstlern, immer über Gebühr bescheiden. Wenn ich ihn um Notizen bat, um Mitteilungen über seine Reisen, Erlebnisse, Erfolge, fragte er still lächelnd; „Ja, was soll ich Ihnen da erzählen. Ich hab' eben halt dirigiert. Und Sie wissen ja selbst am besten, wie ich das mache.“

Dieser Zug bestätigt vor allem Nikischs Wesensart, wie seine Abneigung gegen jede, wenn auch noch so feine Art der Reklame. Er, der Aristokrat unter den Künstlern, stand auch über allen Parteien. Durch und durch vornehm vom Scheitel bis zur Sohle; seine Erscheinung am Pult, seine Bewegungen, seine gesamte Silhouette. Vornehm bis ins Innerste.

Selbtslos, stets hilfsbereit; nicht der Schatten jener Arroganz, die manchem bekannten oder auch nur angehenden Dirigenten so leicht anhaftet. Immer auch bereit, andere neben sich anzuerkennen, vorbildlich in jedem Zug seines Wesens — das war Arthur Nikisch.

Überall, wo auch immer Arthur Nikisch erschien, galt es der großen Kunst, wurde der modernen musikalischen Anschauung eine Gasse gebahnt. Immer war der große Meister ein Wahrheits- und Schönheitssucher auf weitem Gebiet, der uns allen freigebig mitteilte von den Gaben, die ihm die gütige Muse in bewunderungswürdiger, niemals versagender Fülle bescherte.

Hans von Bülow — Arthur Nikisch

Eine Parallele

Von Franziska Martienßen / Leipzig

Es ist wie ein Lächeln des Schicksals, daß es gerade Arthur Nikisch zum Nachfolger Hans von Bülows in der Berliner Philharmonie und den Hamburger Anrechtskonzerten werden ließ: recht wie aus der Absicht, den Gegensatz zwischen zwei Typen von Dirigenten, ja von Kunst und Künstlern überhaupt scharf fühlbar zu machen. Zwei Persönlichkeiten von zweifellos höchstem künstlerischen Rang, und doch völlig einander entgegengesetzt! Die Gegenüberstellung beider liegt überaus nahe — durch sie wird das Wesen jedes Einzelnen blitzartig erhellt.

Wir sehen Bülow — den mit der Partitur Ringenden, der die Werke für sich bis ins Letzte studiert und sich zu eigen macht, so daß er bei dem stets auswendigen Dirigieren in den Proben jeden beliebigen Takt auswendig herausgreifen kann; — und Nikisch, der nach eigener Aussage sich vor der ersten Orchesterprobe unbekannte Werke nur eben zur Prüfung ihres Wertes angesehen hat, dessen eigentliche Arbeit, dessen Einleben in die Partitur aber erst mit dem Spielen des Orchesters, mit dem lebendigen Klang beginnt. Und wiederum Bülow, der sich in unablässigem Ausmeißeln über die plastische, die Ausdrucksbedeutung jedes Motivs, jeder Phrase, jeden Akzentes unerbittlich klar wird, um dann in architektonischer Gliederung und mit einer Gewalt der Steigerung, „die einem die Seele aus dem Leibe zieht", das Ganze zu einem Bau von höchster innerer Einheit aufzutürmen — dagegen Nikisch, dem das Gesangliche alles Musizierens die Phrasierung im Augenblick der Ausführung fast ohne das Medium des Bewußtseins diktiert, dem das atmende Gefühl den Schwung der lebendigen Linie gibt, und dessen Steigerungen aus einem Lebensrausch von Wärme und Pulsschlag aufzublühen scheinen. Und noch einmal Bülow, dessen wundervoll klare Zeichnung und zwingend eindringliche Charakteristik das Ergebnis des immer neuen heißen Ringens zwischen seinem dämonischen Temperament und seinem höchstgeschärften Kunstverstande ist, — und ihm gegenüber Nikisch, der sich hemmungslos hinströmt in die Musik, und nichts will als Farbe, Schönheit und ruhevolle Kraft.

Auch die äußere Art des Dirigierens, die besondere Weise, das Orchester zu behandeln, findet verschärfte Beleuchtung durch den Vergleich. Bei Bülow zuckte jeder Nerv, jeder Muskel beim Dirigieren — das leidenschaftlichste Miterleben prägte sich in seinen Mienen aus. Bei Nikisch vollkommene Ruhe, nur der Blick lebte — die ruhevolle Geste war Spiegel der schönheitsgesättigten inneren Vorstellung, die abgeklärte Ausgeglichenheit der Bewegungen verriet nichts als tiefe Gleichgestimmtheit einer harmonischen Natur. — Das Orchester als ein Instrument, wo jede Taste sich der künstlerischen Absicht des Spielenden, des Dirigenten restlos einfügen muß, als persönliches Ausdrucksmittel eines einzigen, zwingenden, absolut herrschenden Willens — so sehen wir es bei Bülow. Für Nikisch war das Orchester eine freie Vereinigung vieler lebendiger Einzelorganismen — sein Amt und seine Sehnsucht waren, in deren jedem einzelnen soviel Wärme zu wecken, daß jedem sein Bestes, seine Seele im Klang erblühte: er vermochte jedem Musiker das Gefühl zu geben, als komme es wirklich auf ihn, auf seine innere Hingabe an.

Wenn es in einem Briefe Bülows über die Proben heißt: „Jede dynamische Nuance wird studiert, jeder Bogenstrich, jedes staccato genau gleichmäßig vorgezeichnet, musikalische Phrasierung und Interpunktion in jedem Detail probiert" — wenn wir hören, daß er in Hamburg die Hornisten eine Stelle 50 mal wiederholen ließ, und überhaupt mit den kleinstgeteilten Instrumentengruppen die ausgedehntesten Einzelproben vornahm — so haben wir bei Nikisch auch hierfür das vollkommene Gegenbild. Seine Proben waren äußerlich fast nur ruhige Orientierung und sichere Bewältigung, im Tempo oft weit behaglicher als bei der Aufführung. Innerlich aber waren sie mehr — ein Austasten der inneren Spannungsverhältnisse zwischen Dirigent und Orchester, ein gegenseitiges Sicheinfühlen, — gleichsam ein Auflockern des Bodens für das, was im Augenblick der Aufführung als improvisatorische Eingebung organisch erblühen sollte.

Das Geheimnis von Bülows Stabführung war die unmittelbare Übertragung seines persönlichen Willens auf das Orchester. Nikisch aber war dem Orchester ständig empfangend zugewandt, ihm wuchs die Gestaltung des Werkes aus dem Klang der Instrumente entgegen. Sein unerhörter Klangsinn leitete all die verschiedenen Lebensströme in ein gemeinsames Bett. „Kein anderer Dirigent musiziert so mit dem Orchester wie er," ist oft gesagt worden. Es war, als beneide er seine Bläser, daß sie diese schöne Melodie so frei und warm blasen durften, — als säße er am liebsten mit unter den Streichern bei jener kühngeschwungenen Linie, — und hatten die Celli ein Thema mit besonders warmer Betonung gesungen, so fand er Wink, Blick und Zeichen, es ihnen gleich-

sam beglückt nachzusingen und bei der nächsten Stelle fast noch vertieften Ausdruck herauszuholen. Darum gehorchte ihm auch jedes Orchester mit beispielloser Willigkeit. — —

Es handelt sich in alledem keineswegs um äußere Verschiedenheit zwischen zwei Künstlern, sondern einfach um ein anders gerichtetes Kunstwollen. In beiden steht der ewige Gegensatz in aller Lebens- und Kunstauffassung sich Auge in Auge gegenüber. Auf der einen Seite als Wurzel des künstlerischen Schaffens das tiefe Bewußtsein von der unergründlichen Verworrenheit aller Lebenserscheinungen, von der Relativität alles Seienden, das sich in die Kunst flüchtet: es sucht in ihr die Beglückungsmöglichkeit, den künstlerischen Gegenstand aus allem quälend Zufälligen, aus aller Lebensabhängigkeit und Willkür zu lösen und ihm den erhabenen Wert einer im menschlichen Leben sonst nirgends erreichbaren Geschlossenheit und Vollkommenheit zu geben. Und auf der Gegenseite etwas völlig Anderes. Da schläft auf dem Grunde des Weltgefühls nicht jene durchrüttelnde Erkenntnis von dem Verlorensein des Menschen inmitten dieser rätselvollen Welt: Da neigt alles Empfinden sich mit sehnender Gebärde dem Ganzen des Lebens zu — die unendliche, unbegreifliche Freiheit und Fülle des Kosmos wird nicht mehr als Gegensatz zur eigenen Begrenztheit gefühlt, sondern als warme weite Flut, in die unser eigenes Lebensgefühl sich dunkel verliert. Der mystische Urgrund ruht in Beiden: Die Welt in ihrer Unerforschlichkeit ist als Mysterium gleich stark empfunden. Nur die Stellung der Psyche zu dem Mysterium ist eine so ganz verschiedene, und darum auch ihr inneres Verhältnis zur Musik ein anderes. Musik ist für den einen eine Welt, in der mit übermenschlicher Kraft die Erdgebundenheit gelockert und eine höhere Freiheit, eine gleichsam außerirdische Gesetzmäßigkeit gottgleich geschaffen wird; für den andern ist sie das quellende Leben selbst, angeschaut mit der umfassenden Weite des liebenden Blickes, getränkt aus dem eigenen Innern heraus mit allversöhnender Wärme.

Nikisch stellt den zweiten Typus in so reiner Form dar, wie Bülow den ersten. Das spiegelt sich fast auch im äußeren Lebensgange: Bülow eine Kämpfernatur — stets zu neuen, andersartigen Zielen hingerissen, für jede Aufgabe ein unglaubliches Maß von Energie und Konzentration aufbringend, — nie ruhend, nie befriedigt. Nikisch — dessen Wesen reine Kampflosigkeit war, der zeitlebens nur eine einzige Laufbahn hatte, und eigentlich niemals am Anfang dieser Bahn stand, sondern seit seinem 24. Lebensjahre mitten darin. Man muß sich das klarmachen, wie schnell ihn seine Begabung zur vollen Höhe des Lebens emportrug, wie früh schon die Aufgabe des Kämpfens, Aufsteigens und Durchringens von ihm abfiel, — um staunend zu fühlen, welch eine Spannkraft, welch ein seelisches Feuer dazu gehörten, nicht in der Intensität des künstlerischen Erlebens zu erlahmen. Denn die alleinige Forderung seines Lebens war die des Nichtermattens; kein äußeres Ziel befeuerte ihn: er war einzig auf die unversiegliche Kraft und Fülle der inneren Empfindung gestellt.

Sicher ist, daß der slawische Einschlag Nikischs das Salz seiner Natur war. In den Augen der Kinder seiner Heimat steht ein Zug von Wehmut, die nicht erlebt ist, sondern Erbteil vieler Geschlechter. Weder die beglückende innere Gleichgestimmtheit seines Wesens, noch die Suggestivkraft seiner klangsinnlichen Glut hätten es allein vermocht, ihm die Welt so bedingungslos zu erobern: das vollbrachte die reine Kraft seiner sanftschmerzlichen Hingabe, das grenzenlos hinströmende Leben seines Musizierens.

Im Rahmen unserer ringenden, kämpfenden Zeit war Nikisch eine Ausnahmeerscheinung von unerhörter Einzigkeit. Diese unerschöpfliche innere Wärme und harmonische Ausgeglichenheit ohne den Weg über das Intellektuelle blieb dem zerrissenen modernen Menschen immer wie ein Wunder. Jedenfalls läßt sich nur gefühlsmäßig ermessen, wie sehr er das Zeitempfinden bereichert hat, einfach durch sein So-und-nicht-anders-Sein. Daß eine Fügung ihn herbeirief, als die Zeit seiner am stärksten bedurfte, muß an seinem Grabe dankbar empfunden werden. Bülow war in weit höherem Maße ein Künstler unserer Zeit: Nikisch stand über ihr, jenseits von ihr. Was er ihr gab, was sie von ihm brauchte und sich beseligt von ihm schenken ließ, war: Harmonie. Problematisches hat sie in sich selbst genug.

Die Totenfeier für Arthur Nikisch

verlief nach dem letzten Willen des Künstlers sehr schlicht, wie er sich auch verbeten hatte, daß ein Bild von ihm auf dem Totenbette sowie eine Totenmaske abgenommen würden. Die Feier fand in der Halle des Krematoriums auf dem Südfriedhof statt, geladen war nur ein enger Kreis. Als einziger sprach, ebenfalls nach dem Willen des Verstorbenen, sein ältester Sohn Dr. Arthur Nikisch. An Musik erklang ein Hymnus für zwölf Violoncelli von Julius Klengel, einem der nächsten Freunde des Meisters, dasjenige Werk, mit dem seinerzeit der 60. Geburtstag Nikischs in dessen Wohnung gefeiert worden war. Mit dem von der Orgel gespielten Vorspiel zum „Parsifal" wurde der Sarg zur Einäscherung übergeben. —

Das Erbe Nikischs

Von Dr. Alfred Heuß

Darüber, wer Nikischs Nachfolger als Dirigent der Gewandhauskonzerte sein werde, wird natürlich schon eifrig debattiert, und auch die Presse hat sich der Frage bemächtigt. Einfach liegen die Verhältnisse auf keinen Fall, wobei man aber nicht in erster Linie davon ausgehen sollte, was Leipzig durch Nikisch verloren hat — eine geniale Persönlichkeit als solche ist immer unersetzlich —, sondern was es für die Folgezeit bedarf. Darüber müssen wir uns zunächst klar werden, daß Nikisch zwar in Leipzig seinen Sitz hatte, dennoch aber ein internationaler Dirigent war, auch gerade wieder im Begriffe stand, seine ausgebreiteten Beziehungen in großem Maßstabe aufzunehmen. Kein Zweifel, daß durch den Weltruf Nikischs auch ein besonderer Glanz auf das Gewandhaus fiel, wobei man sich aber ruhig fragen soll, ob er im inneren Sinne wirklich nötig war. Mit seinen 22 Konzerten, d. h. der noch aus dem 18. Jahrhundert stammenden Einrichtung des „wöchentlichen Konzerts", nimmt dieses Institut in der gesamten Konzertwelt des In- und Auslandes eine besondere Stellung ein, die ihm auch gewahrt blieb, als es keine weltberühmten Dirigenten hatte, wie dies in der Zeit von Mendelssohn bis Nikisch der Fall war. Kurz, das Institut muß sich auf seinen Eigenwert sowohl wie seine Eigenart besinnen, da es, wie schon gesagt, an und für sich ausgeschlossen ist, einen Dirigenten wie Nikisch wieder zu erhalten. Wir müssen hier sogar noch weiter gehen. Seinem ganzen Wesen sowie der nur teilweisen Zugehörigkeit zu Leipzig entsprechend, war Nikisch kein eigentlicher Führer des hiesigen Musiklebens; er thronte wie ein vornehmer Gott über diesem, hielt sich aber durchaus zurück. Es gab keinen geistigen Musikkreis um Nikisch herum, mit Abhalten der Proben und Dirigieren der Konzerte hielt er seine hiesige Mission für beendet, was naturgemäß auch seine Schattenseiten haben mußte. Das näher auszuführen, gehört aber einmal in eine Geschichte des Leipziger Musikwesens; notwendig ist es jetzt einzig, sich dessen bewußt zu sein.

Daß das Institut an der Einrichtung des wöchentlichen Konzerts festhält, erscheint so etwas wie selbstverständlich; man nähme Leipzig etwas, was es ganz allein in der ganzen Welt besitzt, und was ihm kein Dirigent ersetzen kann. Notwendig für die Folgezeit wird nun aber sein, daß möglichst ein Dirigent gewählt wird, der die besondere Eigenart des Instituts von innen heraus erfaßt. Es ist etwas ganz anderes, einem Zyklus von acht bis zehn oder einem solchen von 22 Konzerten vorzustehen. In den letzteren können Aufgaben bewältigt werden, die ein anderes, gewöhnliches Institut selbst unter dem weitsichtigsten Dirigenten nur unvollkommen zu lösen vermag. Der vorbildliche Gewandhausdirigent ist auch hierin immer noch Mendelssohn, der den eigentlichen Weltruf des Instituts begründete, und zwar nicht nur durch seinen Komponistennamen und seine Dirigentenfähigkeiten, sondern gerade auch dadurch, daß er der Eigenart des Instituts in einer zeitgemäßen und noch heute vorbildlichen Weise gerecht zu werden vermochte. Sie bestand in der Programmfrage, deren Lösung Mendelssohn darin erblickte, nicht nur den ohne weiteres gegebenen Literaturschatz, die Standardwerke, zu hegen, sondern auch die ältere wie gerade auch die neuere zeitgenössische Kunst zu pflegen, mithin dafür zu sorgen, daß der Blick der Leipziger Musikkreise offen und frei blieb oder es in noch vermehrtem Grade werde. Selbst vor geistigen Experimenten schreckte er nicht zurück; ließ er doch einmal sämtliche Leonoren-Ouvertüren Beethovens nacheinander spielen, und auch an einem Zyklus historischer Konzerte fehlte es nicht, dies in einer Zeit, als man von einer musikhistorischen Disziplin überhaupt noch nicht reden konnte. Heute ist nun das Gesichtsfeld nach dieser Seite hin für einen Dirigenten, der in dieser Beziehung auf der Höhe der Zeit steht, ein viel weiteres geworden; und nicht nur dies, die Pflege älterer Kunst hat an Wichtigkeit ungemein gewonnen. Es gibt kaum einen einsichtigen heutigen Musiker, der nicht eine Auffrischung unserer Musik durch frühere als notwendig ansähe, und was in dieser Beziehung ein großes Konzertinstitut leisten könnte, läßt sich kaum abschätzen. Für das Gewandhaus, dem ein gesunder konservativer Zug innewohnt, gälte es nun eben, diesen im eigentlichsten Sinne zu vertiefen, vorbildlich voranzugehen.

Vor allem aber auch hinsichtlich zeitgenössischer Kunst sind die Verhältnisse, gerade durch den Krieg und seine Auswirkungen, anders geworden. Besonders die Orchesterkomposition dürfte unter ihnen zu leiden haben, indem es schlechthin fast unmöglich werden wird, für unausgeprobte Orchesterwerke jüngerer, verheißungsvoller Komponisten einen Verleger zu finden. Daß selbst bekannte Musiker heute nicht mehr in der Lage sind, ein einigermaßen sicheres Urteil über Manuskript-Orchesterwerke abzugeben, beweist sozusagen jedes Tonkünstlerfest. Immerhin wird man von einem Dirigenten am Gewandhaus, der seine ganze oder doch die Hauptkraft diesem Institut zu widmen hätte, verlangen können, daß er einigermaßen Spreu vom Weizen zu scheiden vermag. Denn in der Tat eröffnet sich auf diesem Gebiet für den kommenden Dirigenten ein überaus wichtiges Feld. Im Gewandhaus unter Mendelssohn lief so ziemlich das Wichtigste der zeitgenössischen Produktion zusammen, gerade auch die Aufführungen aus dem Manuskript sind zahlreich.

Und nun halte man sich vor Augen, was eine derartige Pflege nicht nur für Leipzig, sondern das deutsche Musikleben überhaupt bedeuten könnte, indem eben dieses Institut mit seinen 22 Konzerten den verschiedenen Erfordernissen einer heutigen, gesunden Musikpflege gerecht zu werden vermag, wenn es eben den entsprechenden Führer besitzt. Vor allem das letzterwähnte Moment hinsichtlich der zeitgenössischen Produktion fasse man nochmals ins Auge. Zwar ist Leipzig immer noch die größte Musikverlegerstadt, es hat sich aber gerade hinsichtlich der Orchesterkomposition bereits etwas den Rang ablaufen lassen, worin nicht zum wenigsten der Grund darin liegt, daß die hiesigen Konzertinstitute auf diesem Gebiet in den letzten fünf Jahrzehnten vielfach nicht auf der Höhe standen. Das könnte wieder anders werden, wenn gerade auch das Gewandhaus durch Aufführung moderner Manuskript-

werke diese zur Diskussion stellte. Die Verhältnisse sind hierfür noch im besonderen günstig, als diese Werke vor zweierlei Arten von Publikum zur Aufführung gelangten, vor einem stark musikalisch interessierten in den Hauptproben und einem mehr gesellschaftlichen in den Konzerten, wenn dieses auch heute erheblich andere Schichten aufweist wie früher. Es liegt demnach in Leipzigs eigenstem Interesse, wenn das Gewandhaus in Zukunft der zeitgenössischen Musik in der angegebenen Art sich zuwendet, zumal es auch wirklich nicht nötig ist, daß ein Dirigent durch fortwährende Aufführungen bekannter Werke immer auf seine Triumphe bedacht ist. Weiterhin ist aber an der Besetzung des Gewandhauspostens auch das ganze deutsche Musikleben mitbeteiligt, indem es keine Dirigentenstellung in Deutschland gibt, an der sich segensreicher gerade auch im Sinne der mannigfaltigen Aufgaben des Orchesterkonzerts in Deutschland wirken läßt.

Die Gewandhausdirektion steht somit vor keiner leichten Wahl, die aber dann einigermaßen erleichtert wird, wenn sie sich zu einem Dirigenten entschließt, der seine Kräfte nur oder doch möglichst nur auf Leipzig konzentriert. Das müßte heute, zumal in der Zeit immer größerer Verkehrsschwierigkeiten, eine Grundbedingung sein. Scheint es doch beinahe Mode zu werden, daß einige wenige Dirigenten gewissermaßen das Monopol auf die hervorragendsten Stellen in Anspruch nehmen. Auf diese Weise kann eine Stadt ihr originales Musikleben nicht wirklich zur Ausbildung bringen, weil ein derartiger Dirigent nicht Zeit hat, auf dieses wirklich einzugehen.

Paganinis Geigenhaltung von Siegfried Eberhardt

Von Prof. Robert Reitz / Weimar

Im Herbst v. J. wurde mir von der Schriftleitung der „Zeitschrift für Musik" obengenanntes Werk von Siegfried Eberhardt zur Beurteilung zugesandt. Der Inhalt dieses Werkes fesselte mich sehr, und ich ahnte wohl, welche Bedeutung es gewinnen würde. Ich trat daraufhin in Korrespondenz mit Herrn Eberhardt und hatte die Freude, daß er mir Gelegenheit gab, mich mit ihm eingehend über die Frage auszusprechen und praktische Versuche zu machen. Ein paar praktische Fingerzeige und Handgriffe ließen mich nun erkennen, worauf es ihm ankommt und welcher ungeheure Vorteil aus der neuen Haltung jedem Geiger erwächst. Wenn ich auch noch nicht völlig „umgelernt" habe, so fühle ich mich doch wie neugeboren und erlöst. Nachdem ich nun diese „Neugeburt" selber „erlebt" habe, möchte ich versuchen, mit diesen Zeilen meine Kritik, die zunächst noch zurückhaltend und knapp war — eigentlich nur ein Hinweis auf das Buch Eberhard's — zu vervollständigen und allen Geigern einen möglichst klaren Einblick in des Verfassers Werk und dessen Ausführung zu geben. Ich glaube damit am besten meinen Dank Herrn Eberhardt auszusprechen.

Bevor ich anfange, das Werk: Paganinis Geigenhaltung, resp. das Gesetz der virtuosen Sicherheit, leichtverständlich zu erklären, möchte ich alle Geiger auf das ganz ausgezeichnete, ungemein anregende, Klarheit bringende Werk: „Virtuose Violintechnik" von Siegfr. Eberhardt (Deutscher Musik-Verlag, Berlin) hinweisen. Ebenso auf seine „Treffsicherheit auf der Violine" (A. Fürstner, Berlin W 10).

Durch aufmerksames Lesen wird jedem klar, wie der Ablauf der verschiedenen technischen Probleme der linken wie der rechten Hand ist. Und als Folgerung aus dem Werk: Virtuose Violinhaltung ergab sich das Werk: Paganinis Geigenhaltung. Zum vollkommenen Verständnis dieses Werkes ist es durchaus nötig, daß man die beiden anderen, oben angeführten Werke gründlich kennt. —

Die Mehrzahl unserer Geiger, mit Ausnahme der wenigen ganz großen, deren geigerische Natürlichkeit durch keine falsche Regel beeinflußbar ist, brauchen zum Halten der Geige ein Kissen und den Daumen der linken Hand. Das Kinn drückt die Geige auf das Kissen, der Daumen preßt an den Hals — beide Momente machen die Geigenhaltung aus. Wird man wohl dadurch die nötige Sicherheit für die ungeheuren technischen Anforderungen, die heute an jeden Geiger gestellt werden, bekommen? Ist es nicht jedem dieser mit Kissen spielenden Geiger schon passiert, daß das Kissen verrutschte, daß dadurch eine vollkommene technische Unsicherheit eintrat? Wurde nicht als Folge davon der Daumen zum Halten der Geige noch mehr angepreßt? Konnte dann eine Passage klar und virtuos gespielt werden? Machte nicht schon jeder Geiger die Erfahrung, daß bei nicht richtig lagerndem Kissen die Geige Eigenbewegungen machte und daß infolge der nicht ruhig lagernden Geige, z. B. spiccato-, staccato- oder arpeggien-Stellen ganz unregelmäßig herauskamen? Mußte nicht bald jeder der kissengebrauchenden Geiger sich vor einem Auftreten erst „einspielen"? Aber mit dem Eingestehen und Erkennen ist hier niemandem geholfen. Es muß ein Gesetz geben, eine neue Art zu spielen, die einen von diesen Unsicherheiten befreit. Und dieses Gesetz hat Siegfried Eberhardt gefunden. — Um eine Passage virtuos sicher zu spielen, bedarf es vollkommener B e w e g u n g s f r e i h e i t der linken Hand. Diese wird durch den festhaltenden oder pressenden Daumen gehemmt.

Um die vorhin erwähnten springenden Stricharten virtuos sicher, wohlklingend herauszubringen, muß die Geige vollkommen s i c h e r und r u h i g lagern, damit die Bogenbewegungen nicht gestört werden. Ist diese sichere und ruhige Lagerung der Violine mit einem Kissen möglich? Nein. Gerade durch das Kissen kann die Geige aus der

ruhigen Lagerung gebracht werden. Das Kissen rutscht, oder die Geige rutscht und macht Eigenbewegungen. Dadurch ist den einzelnen Bogenstrichen die ruhige Ebene genommen, sie werden klanglich ungleich oder versagen vollkommen. Wie ist nun beiden Unsicherheiten abzuhelfen? Durch die richtige Haltung der Geige, durch vollkommenes Befolgen und Erleben dieses Gesetzes, das S. Eberhardt fand. Wenn ich meine linke Hand bewegungsfrei behalten soll, darf ich nicht einen hemmenden, haltenden Daumen daran haben. Die bisherige Tätigkeit des Daumens: das Halten, muß ausgeschaltet werden. Der Haltepunkt muß verlegt, der Daumen befreit werden. Wenn ich für Bogenstricharten eine ruhig und sicher lagernde Geige nötig habe, dann darf ich kein mir Unsicherheit bringendes Kissen mehr gebrauchen. Also auch da: Weg mit dem Kissen. —

Die Geige wird nun ohne Kissen gehalten. Man nimmt die linke Schulter etwas nach vorn, zieht sie etwas hoch und schiebt sie so unter die Geige, daß sie möglichst in die Mitte des Bodens kommt. Bei langen Schultern kommt sie bis ungefähr unter den Steg. Nun hat der Geiger drei Angriffspunkte: Das Kinn, das Schlüsselbeinende und die Schulter. Die Geige liegt somit vollkommen sicher und bequem und relativ ruhig. Durch den Kinnhalter, den S. Eberhardt konstruiert hat und der bei A. Wunderlich, Charlottenburg, Kantstr. 85 zu haben ist, wird erst eine vollkommen richtige Haltung ermöglicht. Wichtig ist es nun, eine Wechselwirkung zwischen Schulterstützpunkt und Fingerdruck herzustellen. Man bekommt das Gefühl eines „Kontaktes" — und darauf legt S. Eberhardt eigentlich das größte Gewicht — dadurch, daß die lang vorgezogene Schulter den Fingern entgegenstrebt, und diese wiederum die Richtung nach der Schulter innehalten. Durch diese Haltung entsteht vom Ellbogen bis zur vierten Fingerwurzel eine gerade Linie, die zur Folge hat, daß die Finger senkrecht auf das Griffbrett fallen. Ist nun diese neue Haltung gefunden und begriffen, ist ein Kontakt hergestellt, der die Geige mit dem Körper quasi „verwachsen" sein läßt, dann merkt nach kurzem jeder Geiger, daß der Haltepunkt, der bisher dem Daumen zugemessen wurde, von diesem weg und unter die Geige verlegt wurde. Der Daumen wird plötzlich frei, er liegt ganz lose am Hals, den Fingern gegenüber, gleich einer unsichtbaren Schiene. Er kann sich auch vom Hals entfernen — die Finger greifen sicher. Es ist also die innere Schulterpartie, die Fortsetzung des Schlüsselbeins, auf der die Geige ganz sicher ruht. Sie liegt nun fast wagrecht und ist so in den Körper eingepaßt, daß sie keine Eigenbewegungen mehr machen kann. Aus der senkrechten Fingerhaltung ergibt sich, daß der Arm, der immer mit der Längsachse des Instrumentes geht, bei gerader (wagrechter) Lagerung zur Griffbrettfläche gerade, bei schräger Lagerung schräg steht. Diese Fingerhaltung zeitigt ferner den großen Vorteil, daß z. B. beim Triller der Trillerfinger über dem Ton steht, mithin also einen kürzeren Weg zu gehen hat und schneller und ohne Anstrengung trillern kann. Ein Versuch so zu trillern, läßt einen die große Tragweite der neuen Haltung erkennen. Nicht allein der Triller ist nun möglich, sondern auch alle Passagen werden auf diese Weise klar und flüssig, der Weg zur Virtuosität ist geebnet. Noch einen unschätzbaren Vorteil hat die Haltung: das Vibrato kann gelehrt und erlernt werden. Kein Vibrato nervöser Art, keines, wo nur die Hand Zitterbewegungen macht, sondern das große Vibrato, das, welches den Ton schwingen und klingen läßt, das, was die intensiven Stellen auch wirklich intensiv und großzügig herausbringt. Wenn der innige Kontakt zwischen Geige und Körper hergestellt ist, wenn der linke Arm frei im Schultergelenk schwingen kann, wenn der Finger fest und senkrecht steht — dann ist der Moment und die Vorbedingung da, ein großes, echtes Vibrato zu machen.

Bis hierher hätte ich nun die Vorteile für die linke Hand klargelegt. Selbstverständlich ist auch die Bogentechnik abhängig von der linken Schulter. Vergleicht man zwischen der sonst üblich gewesenen Art und der neuen, so ergeben sich zwei ganz verschiedene Bogentechniken. Bei der früheren Haltung der Geige (mit Kissen und schräg gelagert) wurden z. B. beim Akkordspiel die vier Saiten von der Seite her getroffen. In dieser Haltung erweist sich der Bogen bei ausgestrecktem rechten Arm an der Spitze um ein beträchtliches zu kurz. Der Strich bei schräg gelagerter Geige ist zu vergleichen mit einem Hieb von der Seite, der streift, während bei wagrecht gelagerter Geige die Bogenlänge bei ausgestrecktem Arm nicht zu kurz ist und der Strich den Akkord oder die Saite von oben trifft. Die Wucht und der Schwung sind dadurch viel größer, da dieser Strich volle Freiheit in der Richtung des ausgestreckten Armes hat. Dies ist ein sehr wichtiges Moment, da nur letztere Art Intensität des Striches ohne großen Kraftaufwand gestattet. Als ein weiterer Vorteil der richtig auf der Schulter gelagerten Geige ist die relative Ruhe der Geige anzusehen. „Sie liegt relativ ruhig" soll heißen, daß sie ohne Eigenbewegungen jede Bewegung des Körpers mitmacht. Das ist für alle Springstricharten, z. B. für staccato von großer Wichtigkeit. Auch die spiccato-Striche müssen auf eine immer gleichbleibende Ebene fallen, um nicht gestört zu werden.

Noch einen besonderen Vorteil bietet die neue Haltung: das akustische Problem wird gelöst. Liegt die Geige richtig, ist der Kontakt da, dann kann durch ein Verdichten des Zusammenschlusses von Finger einerseits und Schulter—Bogen andererseits der Ton noch wesentlich gesteigert werden. Der Schulterdruck bewirkt ein Anspannen des Bodens der Geige, der Ton wird dadurch energischer, intensiver, metallischer. —

Aus all diesem geht hervor, daß vollendete Technik und vollendeter Klang durch diese Geigenhaltung zu erreichen sind. Es handelt sich hier um keine Spezialmethode, wie diese von so vielen Pädagogen aufgebracht und gelehrt werden, sondern hier liegt ein allgemeingültiges, anatomisch und physikalisch beweisbares Gesetz vor: das Gesetz der richtigen Haltung und das Gesetz für den natürlichen Ablauf der Spieltechnik, wie wir es in Franz von Vecsey als lebendes Beispiel verkörpert finden. Es gibt viele Kunsttechniken, z. B. Daumentechnik, gemischte Technik, aber es gibt nur eine Naturtechnik; die eben wird sich mittelst dieses Gesetzes ganz selbsttätig und selbstverständlich einstellen. —

So können wir Geiger alle nur dankbar sein, daß uns Siegfried Eberhardt endlich den Weg zu einer natürlichen, hemmungslosen, virtuosen Technik gewiesen hat. Es werden dadurch jedem Geiger ungeheuer viel Mühen und Aufregungen erspart. Den Geist allerdings kann auch er niemandem einhauchen, und es wird immer nur wenigen vergönnt sein, auf den Höhen zu wandeln. Aber die allgemeine Qualitätsstufe der Geiger wird durch die Anwendung dieser natürlichen Haltung eine viel höhere werden. —

Über Paul Bekkers „Kritische Zeitbilder"

Von Dr. Alfred Heuß

Ich halte es für dringend nötig, sich mit Bekker auseinanderzusetzen, und zwar ganz besonders mit diesem bei Schuster & Löffler (Berlin 1921) erschienenen Buch von rund 350 Seiten, einer Aufsatzsammlung, die eine „kleine Auslese" dessen ist, was ihr Verfasser im Laufe von nunmehr zehn Jahren für die „Frankfurter Zeitung" geschrieben hat. Meiner Meinung nach hat Bekker nicht nur das Recht, seine Zeitungsaufsätze in Buchform herauszugeben, sondern sogar die Pflicht. Und zwar deshalb, damit dadurch die Möglichkeit gegeben ist, ihn einigermaßen geschlossen überblicken und zu ihm Stellung nehmen zu können. Gerade dies ist aber notwendig. Kein deutscher Musikschriftsteller hat im letzten Jahrzehnt einen größeren Einfluß gewonnen, keiner hat auch nur annähernd einen so großen Erfolg gehabt — vor allem mit seinem Werk über Beethoven —, keiner ist dann aber auch derart angegriffen worden, besonders seit Pfitzner Ende 1919 in seiner Schrift „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz" gegen ihn zu Felde zog. Es war damals zu beobachten, wie vielleicht die gleichen Schriftsteller, die Bekkers Buch über Beethoven einst gepriesen hatten, nun über dasselbe herfielen und den Standpunkt Bekkers sogar ein für allemal für abgetan erklärten. Der Grund hierfür war teilweise ein außerkünstlerischer, indem Pfitzner in dieser derart erregten Zeit den Kampf auch aufs politische Gebiet trug, kurz gesagt, Bekkers deutsche Gesinnung angriff. War das innerlich berechtigt? Darüber gibt nun diese Sammlung, die gerade auch den von Pfitzner ganz besonders aufs Korn genommenen Artikel „Erfinder und Gestalter" nebst der Erwiderung Bekkers „Impotenz oder Potenz?" enthält, Auskunft.

Nach Kenntnisnahme dieser Aufsätze bestreite ich die undeutsche Gesinnung Bekkers durchaus, sehe aber zugleich noch mit größerer Klarheit wie vorher, wie ungemein gefährlich für die meisten Leser dieser außergewöhnliche Kopf ist, und zwar auf Grund seiner spezifisch modernen Seele, die sich erst so recht im Laufe dieses Jahrzehnts voll und ganz entwickelt hat. Die erste Frage hat zunächst für mich besondere Bedeutung, wenn auch in etwas anderer Art. Mit geradezu brennender Erkenntnis zeigte mir die Durchnahme besonders des Artikels über den „Parsifal", daß Bekker schon 1913, allen Theorien Wagners entgegen, die Auffassung vertreten hat, „Grundlage und zugleich das Ziel" sei bei Wagner nicht das Drama, sondern die Musik, was denn auch mit den entsprechenden Folgerungen durchgeführt wird. Diese für mich ungeheuerliche Auffassung ist nun aber zugleich der Angelpunkt für Bekkers Erklärung Schrekers, und gegen diesen wandte ich mich in meinem Aufsatz über Schrekers „Schatzgräber" mit aller Wucht, und auch heute noch. Zugleich ersah ich aber auch hieraus, daß von einem „Düpierungsverfahren" bei Bekker in Sachen Schrekers unmöglich die Rede sein kann, was ich als erster zur Kenntnisnahme zu bringen mich aus innerstem Trieb gedrängt fühle und dies herzlich gerne tue, auch deshalb, weil die gewonnene Erkenntnis mir das Bild Bekkers in menschlicher Beziehung wieder in ungetrübtem Lichte erscheinen läßt. In fundamentalen Fragen über Musik stehen wir uns als schärfste Gegner gegenüber, stoße ich aber heute selbst auf Unbegreiflichkeiten, so weiß ich nunmehr, daß jeder Angriff in der Art Pfitzners oder auch des meinigen unberechtigt ist. Das sage ich bereits nicht mehr im Hinblick auf meine Person, sondern darauf, daß wir alle, die wir als Gegner Bekkers auftreten, ihn doch lediglich mit rein geistigen Waffen bekämpfen mögen. Da Bekker mit solchen von ungemeiner Schärfe arbeitet, derart, daß z. B. Pfitzner durchaus keinen sachlichen Sieg davongetragen hat, kann ein geistiges Messen der Kräfte für uns eine sehr nützliche Arbeit bedeuten. Und nun mag auch gleich wieder ein neuer Kampf beginnen, d. h. wir setzen den über das Verhältnis von Musik und Drama auf einem Spezialterrain fort.

Zunächst führe ich Bekker einen Bundesgenossen zu, von dem er keine Ahnung hat, wie ich selbst erst im Verfolg der Angelegenheit auf ihn aufmerksam wurde,

einen Bundesgenossen, wie er für den Gegner gefährlicher überhaupt nicht gedacht werden kann, nämlich keinen anderen als — Richard Wagner selbst. Dieser betrachtet, offenbar in unmittelbarem Anschluß an Nietzsches Werk: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“ in seinem Aufsatz: Über die Benennung „Musikdrama“ (1872) die Musik als die „Mutter“, den Mutterschoß des Dramas. Seine Werke sind für ihn „ersichtlich gewordene Taten der Musik“, welche Bezeichnung im Anschluß an die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Drama als Tat oder Handlung gewählt ist, während die Musik „ursprünglich sogar als der Inbegriff aller Kunst überhaupt“ verstanden wird, als — und hier folgt ein nicht als solches bezeichnetes Zitat aus dem „Faust“ — „der Teil, der anfangs alles war“. Und in dieser „Würde hat sie sich weder vor, noch hinter das Drama zu stellen; sie ist nicht sein Nebenbuhler, sondern seine Mutter“. Das letztere hat Wagner von seinen Werken nie gesagt; vielmehr war ihm das Drama der zeugende Mann, die Musik das empfangende Weib gewesen. Lediglich in der früheren Oper hat er das Verhältnis im Sinne einer Nebenbuhlerschaft aufgefaßt, so daß gewissermaßen dreierlei Erkenntnisstufen bei Wagner zu konstatieren wären, nämlich Drama und Musik als Nebenbuhler, zweitens als Mann und Weib, drittens die letztere als Mutter, als „Mutterschoß auch des Dramas“. Diese letztere Auffassung ist, kurz gesagt, auch diejenige Bekkers, und er führt sie in seinem Parsifal-Artikel in einer geistvollen Art durch. Freilich, Wagner faßt die Musik als den Inbegriff aller Künste auf, wie denn hierüber noch vielerlei zu sagen wäre.

Und dennoch, trotz Wagner, sträubte sich dagegen mein ganzes Fühlen und Denken, wie ich offen bekenne, mit dieser ganzen Anschauung im produktiven Sinne auch nicht so viel anfangen zu können. Zugrunde liegt ihr eine der furchtbarsten modernen Gefahren, die meiner Ansicht nach sogar zur Entnervung der gesamten europäischen Kulturwelt, gerade aber des deutschen Volks in den letzten fünfzig Jahren beigetragen hat, nämlich jene unselige Musikduselei, die die Leute die Musik nur genießen, sybaritisch genießen läßt, die ihnen nahelegt, das Drama in der Oper gar nicht ernst zu nehmen, sondern eben als Ausfluß der Musik, als des „Ursprünglichen, aus dem sich der Text gebiert“, wie Bekker in seiner Schrekerschrift schreibt. Diese rein musikalische Auffassung der Tonkunst, die heute aus den verschiedensten Lagern herüberklingt, ist für mich zudem gar nicht „musikalisch“, dem Wesen aller großen, vor allem deutscher Meister ganz und gar widersprechend, der Ausfluß berauschter Musikenthusiasten, zu denen trotz alles Musikalischseins schließlich auch Nietzsche gehört. Aber Wagner, wird nunmehr jeder einwenden! Auch dieser wäre, so hätte man zu sagen, des schärfsten zu bekämpfen, wenn diese Auffassung wirklich seine eigentliche wäre, wobei ich ja ruhig zum voraus sage, wäre es der Fall, so hätte er es auch nicht zu einem einzigen lebensfähigen Werk gebracht, wie man ihn dann meinetwegen mit für mich im höheren Sinne undiskutierbaren Komponisten wie Schreker zusammenstellen könnte.

Wie verhält sich's nun hier, hat sich Wagner wirklich von einem musiktrunkenen, wenn noch so geistvollen Altphilologen, der schließlich in der griechischen Kultur gerade das fand, was er suchte, nicht nur für einen Augenblick, sondern überhaupt beeinflussen lassen? War der Nietzschesche Gedanke wirklich fruchtbar für Wagner, so war zu erwarten, daß er irgendwie mit ihm zu arbeiten begann. Hiervon finde ich nun in seinen späteren Schriften nichts, obwohl er sich noch einmal, in dem Doppelaufsatz: Über das Dichten und Komponieren mit der Frage beschäftigt hat. Wie steht es nun hier um das Verhältnis von Dichter und Musiker? Wieder wendet sich Wagner den Griechen zu, jetzt steigt aber der Dichter in seiner vollen Bedeutung wieder empor, und in einer geradezu großartigen Ausführung wird seine Stellung zum Musiker bestimmt. Ich muß den Passus hier einrücken, denn was dieser jetzt, nachdem wir Wagners Abbiegen zur Kenntnis gebracht, bedeutet, das läßt sich kaum sagen.

Von Homer, dem Poietes, dem „Finder“, dem „hellsichtigen blinden Dichter-Erzähler“, ausgehend, bestimmt nun Wagner das Verhältnis zwischen Dichtkunst und Musik in der Tragödie folgendermaßen:

> Nicht mehr eigentlich dem Dichter gehörte die Anordnung der Tragödie, sondern dem lyrischen Musiker: nicht eine Gestalt, nicht eine Tat der Tragödie, welche der göttliche Dichter nicht zuvor ersehen und seinem Volke „erzählt“ hatte; nur führte sie jetzt der Choreg den sterblichen Augen der Menschen selbst vor, indem er dieses Auge durch den Zauber der Musik bis zu dem gleichen Hellsehen des ursprünglichen „Finders“ entzückte. Somit war der lyrische Tragiker nicht Dichter, sondern durch Beherrschung und Anordnung der höchsten Kunst verwirklichte er die vom Dichter ersehene Welt, indem er das Volk selbst in den Zustand des hellsehenden Dichters versetzte.

Schöneres, Einfacheres und Tiefsinnigeres ist über das Verhältnis der beiden Faktoren kaum jemals, auch von Wagner selbst nicht, gesagt worden. Die Definition ist zudem derart weitsichtig gehalten, daß man eigentlich jeden großen, echten Opernkomponisten in ihr auffangen kann. Was aber für uns von grundsätzlicher Wichtigkeit ist! Daß Wagner den modernen, sagen wir getrost Bekkerschen Standpunkt, gekannt, ihm auch einmal sogar seinen Tribut gezollt hat, aber, in einer gewissen Bereicherung, wieder zu seinem originalen zurückgekehrt ist. Es geht nun nicht mehr an, einfach von den Theorien Wagners abzusehen, wie es gerade auch Bekker tut, d. h. zu erklären, daß sich Wagner, allen seinen Anstrengungen zum Trotz, sich und sein Werk überhaupt zu erklären, zeitlebens in einem Irrtum befunden habe. Auch aus derartigem spricht — ich denke dabei durchaus nicht im besonderen an Bekker — ganz unverhüllt die moderne Seele, die, kurz gesagt, überhaupt keine Autorität anerkennt, den größten Fachmann auf seinem eigensten Gebiet als nicht zuständig hinzustellen sucht — ganz gleich macht es z. B. Pfitzner hinsichtlich der „Idee“ gegenüber Beethoven —, der in seine eigene, ach so wertvolle, in Wahrheit denkbar verkümmerte Ansicht sich verliebter zeigt wie ein Achtzehnjähriger in sein Mädchen. Was dem respektlosen modernen Geist nicht paßt, wird einfach beiseite geschoben, und nun wird mit einer oft in seiner Art bewundernswürdigen geistigen Technik ein neues, eigenes Gebäude errichtet, das als das Neueste, Beste von Hunderttausenden bewundert wird. Fehlt ihm nur eines, ein gesunder, fester Boden, oder, künstlerisch gespro-

chen, „Natur und Instinkt". Diesen modernen, respektlosen, nur auf sich erpichten Geist gilt es, mit allen geistigen Mitteln zu bekämpfen, denn solange dieser herrscht und seine Triumphe feiert, ist an irgendwelche Besserung überhaupt nicht zu denken, sondern wir reiten immer mehr in einen Sumpf hinein, um schließlich in ihm vollends zu versinken. Welche Respektlosigkeit z. B. bei Konservatoristen gegenüber einem Händel oder Haydn! Daß ein Haydn mehr Musik, Geist und Technik im kleinen Fingernagel hatte als Dutzende dieser harmonisch aufgeblähten Jünglinge, ahnen sie nicht im geringsten, für sie gilt zu einem großen Teil nur das Allermodernste, und mag es das Schwächste und Haltloseste von der Welt sein.

Man betrachte nun aber an Hand von Bekkers und Wagners Definitionen des letzteren Werke auf ihre Entstehung. Ist eine einzige Gestalt, oder besser, eine einzige „Tat oder Handlung" Wagners anders „entstanden", als wie er es schildert? Hat er nicht zu packen gesucht, was seit vielen Jahrhunderten irgendwie schon vorhanden war, ähnlich wie die Stoffe für die griechischen Musik-Tragiker? Bei Schrekers Mechanismen, seinen blutlosen Kinogestalten, mag sich's vielleicht wohl so verhalten, daß sie zwar nicht aus dem Geist der Musik — wir sind ja so heruntergekommen, daß wir glücklicherweise das Wort „Geist" in der Musik gar nicht mehr in den Mund nehmen —, sondern aus einem ihrer Teilgebiete, nämlich „Klangvisionen" entstanden sind. Sie sind denn auch danach, würden demnach den nötigen Beweis liefern, was eben auf diese Weise zustande käme. Indessen, lassen wir Schreker, der in diesem Zusammenhang ja gar nicht genannt werden dürfte, lassen wir ihn denen, die sich in ihm finden.

Wir dürfen uns nämlich selbst jetzt unsre Aufgabe nicht leicht machen, sondern müssen auch auf Bekkers geradezu bestrickende Einzelausführungen eingehen. Denn ich garantiere, daß selbst jetzt noch stärkere Männer eingesponnen werden könnten, und vor allem gilt es, den modernen Geist auch im einzelnen zu prüfen.

Ich beginne gleich damit, daß der Ursprung des „Parsifal" eine „musikalisch-poetische Intuition sei, die sich zum dichterischen Ideenkern gestaltete". (S. 47.) Die Musik — musikalisch-poetische Intuition — ist also das Primäre. Bekker erinnert an den Karfreitagsmorgen 1857, der Wagner, wie er in seiner Autobiographie erzählt, „jene wundersam begnadete Eingebung brachte, die wir heute als ‚Karfreitagszauber' im dritten Akt kennen". Abgesehen davon, daß der „Parsifal" schon damals einen ziemlich langen Stammbaum hatte, kommt es hier darauf an, ob von Musik an diesem Morgen irgendwie die Rede ist. Und das ist nicht im geringsten der Fall. Darüber berichtet aber Wagner, wie, nach seinem eigenen Ausdrucke, der „Karfreitagsgedanke" zustande gekommen sei. Ich stelle den Sachverhalt, in engem Anschluß an Wagner, in meiner Sprache dar, indem es mir darauf ankommt, im einzelnen zu zeigen, daß auch dieser „Gedanke", wie es gar nicht anders sein kann, auf zweierlei Art erzeugt wurde. Wagner ist in einer wundervoll befreiten Stimmung, die er im einzelnen erklärt. Dazu kommt als weiteres Moment das herrliche Wetter. Durch all dies empfänglich gestimmt, herrscht wunderbare Stille in ihm. Da wird ihm noch bewußt, daß heute Karfreitag ist, und jetzt erst tritt das zweite Moment auf: die Erinnerung an Wolframs Karfreitag, „wie bedeutungsvoll diese Mahnung mir schon einmal in Wolframs Parzival aufgefallen war". Jetzt wird ihm sein „idealer Gehalt" klar.

Wir sehen also — und das zu sagen kam's mir an —, daß ein rein menschliches unmittelbares Erlebnis sich mit einem dichterisch — also künstlerisch — menschlichen Erinnerungserlebnis paart. Die Folge davon ist zunächst auch keine Musik, von der mit keiner Silbe die Rede ist, wie man auch wirklich nicht wüßte, was man mit ihr machen sollte, „sondern vom Karfreitagsgedanken konzipierte ich schnell ein ganzes Drama, welches ich, in drei Akte geteilt, sofort mit wenigen Zügen flüchtig skizzierte". Die Musik zum „Karfreitagszauber" ist erst später entstanden, ihre Berühmtheit hat die Stelle besonders auch der Worte wegen, die zum lyrisch Schönsten gehören, was Wagner geschrieben.

Wo bleibt da etwas für die musikalisch-poetische Intuition übrig? Das „Musikalische" erblicke ich lediglich darin, daß Wagner sofort imstande war, den Stoff im Rahmen von drei Akten zu sehen. Im übrigen: ein menschlich-künstlerisches Doppelerlebnis, das auch ein reiner Dichter haben konnte.

„Man kann die Partitur des ‚Parsifal' betrachten, wie man will —, immer wird es sich als ihr höchster Vorzug zu erkennen geben, daß hier eben nicht, wie Wagner einst in ‚Oper und Drama' dekreditierte, das Drama, sondern die Musik zum Zweck des Ausdrucks und jenes ausschließlich zum Mittel wurde." (S. 52.) Als besonderer Beweis für diese Auffassung wird Kundry beschworen. „Ganz aus der Musik geboren, durch sie überhaupt erst möglich, ist die Gestalt der Kundry. Der wilden Reiterin gibt der Text nur wenige Worte, der von ihrem Verhängnis zur Dienerin Klingsors Gezwungenen beinahe nur wimmernde Laute, der Bekehrten des dritten Akts nimmt er auch diese." Habe ich recht, wenn ich hier nicht wenige umfallen sehe. Jemand, der sozusagen nichts redet, kann in einem Drama doch überhaupt nur durch die Musik möglich sein, und von hier aus ist's dann ja nur ein Schritt zu der Ansicht, daß die Gestalt aus der Musik auch gleich geboren sei. Ich weiß, daß Bekker der Hinweis, welch kolossale dichterische Arbeit Wagner diese Gestalt gekostet hat, wenig Eindruck machen wird, auch nicht die Auffassung, daß Kundry vielleicht die kühnste weibliche Gestalt der ganzen Literatur, die ihr zugehörige Musik großenteils aber relativ schwach ist. Und so fahre ich fort: Gibt's nicht Menschen, die sogar überhaupt nichts reden, nämlich sogar in der Oper? Bekanntlich gibt's eine Oper, deren Hauptperson eine Stumme ist, und kein Mensch hat noch behauptet, sie sei aus der Musik geboren. Denn wie das eigentlich zugeht, möchte man denn doch einmal wissen. Handelt es sich nicht vielmehr um die Anwendung der Musik auf derartige Gestalten, kann sich die Musik ihrer, nachdem sie als solche soweit fix und fertig dastehen, nicht bemächtigen, und hat sie es, wie die Charakterballetts usw. zeigen, nicht seit langem getan? Daß diese nicht aus der Musik geboren sind, wissen wir sehr genau. Schließlich kommen wir bei dieser modernsten Ästhetik, die so kühn sämtlichen bisherigen Erfahrungen ins Gesicht schlägt, noch so weit, daß das Kinodrama mit seinen stummen Personen als aus der Musik geboren angesehen wird. Käm's doch beim Kinodrama nur darauf an, die Musik in eine etwas bessere Übereinstimmung mit jenem zu bringen. Schon jetzt trifft dies bei sorgsameren Stük-

ken in sogar erhöhtem Maße zu als bei einer Unmenge Stellen in Schrekerschen Opern, wo man sich immer wieder fragt, ob das Orchester auf eigene Faust musiziert oder die Personen aus irgendeinem anderen Stück stammen. Wie ich denn für meine Verhältnisse jedes bessere Kinodrama einer Schrekerschen Oper vorziehe, schon deshalb, weil's dort, und seien es bessere Gassenhauer, ein paar wirkliche Melodien zu hören gibt. Also, mit der aus der Musik geborenen Kundry ist's wirklich und beim besten Willen nichts, in ihrer „Stummheit" hat sie sogar einen langen Stammbaum. Wir sind aber heute wirklich so weit, daß bald kein Mensch mehr weiß, was eigentlich Musik ist und bedeutet, mithin auch nicht, worin ihre Funktionen bestehen. Ich gebe es schriftlich, daß eine spätere, gesündere Zeit uns als Musiknarren sondergleichen charakterisiert. Geht's so weiter, so entstehen nicht nur die dichterischen Gestalten, sondern auch die leibhaftigen Menschen aus der Musik! Sie sind schon jetzt danach.

Da hätten wir uns denn so lange mit dieser einen Frage beschäftigt, daß uns für andere kein Raum mehr übrigbleibt. Aber schließlich war dies weit nützlicher, zumal es ein außerordentlich wichtiges Thema betraf, so daß auch dieses Mal der einer „Inneren Betrachtung" gewidmete Teil wegbleiben kann. Gerade an dieser Stelle soll aber noch auf weitere, von Bekker behandelte Fragen eingegangen werden, erstens einmal, weil dies nötig ist, zweitens aber, weil Bekker zu den Musikschriftstellern gehört, die wirklich etwas zu sagen haben. Vor allem gilt es aber, den spezifisch modernen Geist, wie er sich in manchen dieser Aufsätze unverhüllt, dabei aber geradezu bestrickend, kundgibt, dort zu bekämpfen, wo er, wie in der behandelten Frage, zu den allergefährlichsten Folgerungen führt.

Liebesmacht

OPER IN DREI AKTEN VON RUDOLF LOTHAR / MUSIK VON ALFRED LORENTZ

(Uraufführung am badischen Landestheater Karlsruhe, 29. Jan. 1922)

Von Prof. Hans Schorn / Karlsruhe

Nicht um in prinzipieller Negation gegen jenen Operntyp zu verharren, der seinen Stoff aus der Gegenwart greift — denn es gibt auch da genug lebenswichtige und kunstverlangende Probleme —, muß ich zu dem neuesten Werk von Alfred Lorentz einige Einwände machen. Lorentz, der zweite Kapellmeister am badischen Landestheater, hat früher mit dem „Mönch von Sendomir" einen ernsthaften Versuch zur Bewältigung des Opernproblems gewagt, aber dann mit leichteren Sachen, wie zuletzt der Operette „Die Mondscheindame", einen bequemeren Weg zum Publikumserfolg vorgezogen. Er überträgt nun die dort wirksamen leichteren Elemente auf ein Opernlibretto im Stil der Courths-Mahler. Was ist das Ergebnis? Sein Opernschifflein mit dem an verwaschenes Salongeschwätz anknüpfenden Sujet sitzt auf bedenklichen Sandbänken fest, es wird nicht einmal mehr für ganz harmlose Zuhörer davon loskommen. Um den weit besseren Teil, die Musik, zunächst zu charakterisieren, ist zu sagen, daß A. Lorentz zwar nicht ein Mann der starken Nervosität ist, der mit dem Grundproblem der Moderne — auch bei einem wirksameren Stoff — fertig werden könnte, aber wenigstens mit starkem Gestaltungswillen jene musikalische Festigkeit liebt, die letzten Endes bei den Italienern des Verismus und ihren Nachfolgern verankert ist. In gewissem Grade auch Temperamentsmusiker, weiß er sich jedoch in der schweifenden Breite des Stiles nicht zu zügeln. Es gibt da Stellen von unnötiger kapellmeistermusikalischer Aufgedunsenheit, wie man trotz kleineren Einzelheiten episodischer Art, die von unbedingtem Stilreiz sind, kaum eine Steigerung der Persönlichkeitskraft im schöpferischen Sinne findet. Mir ist nach Sprache und Gesinnung deshalb dies neueste Produkt ein Symptom gefährlichen Rückschlags von den Zielen weg, denen heute alle zustreben müßten, um ernsthaft das verlorene Vertrauen zu der Gattung als solche wieder herzustellen.

Es bleibt noch eine Kardinalfrage: Weiß der Textdichter von „Tiefland" heute wirklich kein besseres Libretto zu schreiben als diese sentimentale Variation des Themas: „Fehltritte und ihre Folgen", eine greulich-rührselige Sache, die an den Denkapparat des Publikums so gut wie keine Ansprüche stellt? Man höre:

Eine reiche Bankierstochter ist von einem abenteuernden Grafen verführt und fürchtet die entehrenden Folgen. Sie heiratet einen armen stellenlosen Bureauschreiber, den ihr die vertraute Hausdame zuführt. Aber der Schwiegersohn des alten Bankiers, sehr glücklich in seinen finanziellen Geschäften, bleibt in der Ehe unglücklich, da sein Weib nach dem einst geschlossenen Pakt immer noch keine Annäherung duldet und seine Liebesbeteuerungen jahrelang abwehrt. Plötzlich tritt ihr der gewissenlose frühere Verführer mit neuer Liebeswerbung in den Weg, erreicht aber nur bei der Hausdame, durch Geld, in das Schlafzimmer seiner Geliebten geführt zu werden, ohne deren Wissen. Dort überrascht nun der Mann in der gleichen Nacht, wieder von der Hausdame in einem längst gehegten Verdacht bestärkt, seine Frau in der verfänglichen Situation. Das Wort „Seelengröße" wird im rechten Augenblick gefunden; der gräfliche Verführer zieht ab, überwältigt sinken sich die beiden anderen in die Arme.

Das Erfreulichste war die vom Komponisten selbst geleitete Aufführung, wiewohl die Besetzung der Hauptrolle mit der hochdramatischen (!) Vertreterin Frau Iracema Brügelmann einen argen Mißgriff bedeutete, der dem an sich schwächsten und auch unnötigen ersten Akt den sicheren Todesstoß gab. Den vor allem auch musikalisch auf besserem Niveau stehenden folgenden Akten gab Rudolf Weyrauch, ein Bariton von profunder Klangfülle und ein sehr guter Darsteller, haltbareres Relief, während Willy Zilken den Grafen, so gut es ging, als Lebemann zu charakterisieren versuchte und Alfred Glaß einen rührseligsten Papa der Kolportagedramatik mimte. Das Publikum begnügte sich anscheinend willig mit dem theatralischen Existenzminimum des Werkes und ließ sich durch die musikalisch stark aufgepeitschten Effekte zu dem üblichen tosenden lokalgefärbten Beifall begeistern. Demonstrative Huldigungen wurden, wie es sich gehört, besonders dem Komponisten an der Stätte seiner langjährigen Wirksamkeit dargebracht.

Zu unserer Notenbeilage

Ein Musiker sagte einmal so halb scherzweise, die schönste Melodie sei die Tonleiter. Daran kann man erinnert werden, wenn man sich mit Fritz von Boses Thema mit Variationen op. 17 beschäftigt, von welchem Werk hier das Thema mit den ersten drei der im ganzen zehn Variationen geboten wird. Tonleitermelodien haben die Komponisten seit vielen Jahrhunderten immer und immer wieder beschäftigt, sei es in vorzugsweise kontrapunktischer, rhythmischer oder, wie besonders in der neueren Musik, in harmonischer Beziehung, das Ganze ein Beispiel, wie die Elemente der Tonkunst sich nun einmal nicht wegschaffen lassen, sondern immer wieder neue zeugende Kräfte in sich bergen. Hierfür gibt v. Boses Thema ein sehr treffendes Beispiel, und es hat einen besonderen Reiz, sich mit ihm gerade auch in dieser Beziehung zu beschäftigen. Die harmonische Tonleiter aufwärts, abwärts die melodische mit Modulation in die Dominante, dann nochmals A-Moll mit akkordisch andringender C-Dur-Spitze, und frei, doch immer wieder die Tonleiter verwendend, nach A-Moll zurück. Im zweiten Teil gelangt dann auch die chromatische Tonleiter zur Anwendung, was seelisch einer Konzentrierung gleichkommt, das ganze Thema ein derartiges, an dem kein Geringerer als Brahms seine helle Freude gehabt hätte. Die erste Variation präludiert sinnend gleichsam über das Thema, in der zweiten stemmt sich die Tonleitermelodie im Baß gegen prasselnde Diskant-Akkordmelodien, die dritte Variation faßt das Thema gleichsam in chromatischer Gegenbewegung, wie denn überhaupt echter musikalischer Geist im ganzen Werk steckt. Zum Abschluß der drei Variationen spiele man nochmals das Thema.

Der treffliche Pianist v. Bose (geb. 1865) ist seit langem Klavierprofessor am Leipziger Konservatorium, einer der besten Schüler Karl Reineckes, dessen Erbe er treulich hütet.

Musikpflege deutscher Kriegsgefangener in Sibirien während des Weltkrieges*)

Von Heinrich Hirschfeld

Verschlagen als Kriegsgefangener in die Einöden Ostsibierens nach Beresowka, noch hinter den Baikalsee! Welch grausames Schicksal! Den Schrecknissen des Frontkrieges waren wir zwar entronnen, doch welcher ungewissen Zukunft sahen wir entgegen? Entbehrungen mancherlei Art mußten wir ertragen. Hunger und Kälte waren nur allzu bekannte Gäste in dem trüben Einerlei des harten Gefangenenlebens. Wie sollte man diese Qualen monatelang, vielleicht jahrelang erdulden, ohne dem Wahnsinn in die Arme getrieben zu werden? Da stellte sich als milde Trösterin die Musik ein.

Die Kriegsgefangenen, die in großen Sammellagern untergebracht waren, hatten schon lange den Wunsch gehegt, in diesem stumpfsinnigen Dahinleben sich irgendwie zu betätigen. Bald fanden sich auch die musikalisch interessierten Kameraden zusammen, um die Möglichkeiten zu beratschlagen, wie man am besten bei dem beklagenswerten Mangel an Instrumenten musizieren könnte. Was lag näher, als zunächst Chöre zu bilden? Nach des Tages Fronarbeit trafen sich die Sangesbrüder zur gemeinsamen Probe in einer Baracke. Der Chorleiter war schnell gefunden. Meist war es ein Lehrer. Er schrieb die einzelnen Stimmen aus dem Gedächtnis auf. Welche Arbeit mußte nun geleistet werden, um die rauhen Kriegerstimmen einigermaßen zu schulen! Die andauernde Übung war nicht vergebens, und so erklang bald durch die stillen und so wunderbaren Winternächte das deutsche Volkslied. Da wurden selbst die alten Kriegerherzen weich, und die Gedanken schwebten nach der, ach! so fernen Heimat. Kurse im Notenlesen und Vomblattsingen gaben dem Chor die zur Weiterbildung nötige Grundlage. Die Leistungen waren weit über dem Durchschnitt, und selten habe ich in meiner Eigenschaft als Musikreferent vorher oder später vollendetere Darbietungen im a-cappella-Gesang gehört.

Wie stand es nun mit der Instrumentalmusik? Begreiflicherweise war es hiermit zunächst noch viel schlechter bestellt. Die erste größere orchestrale Vereinigung bildete ein aus ungarischen Zigeunern bestehendes Kaffeehausorchester. Auf meist selbst hergestellten Instrumenten wurde schlecht und recht, aber mit Begeisterung musiziert zur Freude der russischen Bevölkerung, die sich diesen Bestrebungen gegenüber meist sehr wohlwollend verhielt. So mußte zum Beispiel diese Zigeunerkapelle zu Tanz und Hochzeit aufspielen und steckte dafür manch klingenden Rubel ein.

Eine erfreuliche Wendung zum Besseren trat ein, als ein Lagerbefehl im Jahre 1916 herauskam, der den Gefangenen gestattete, eigene Orchester zu gründen. Um dies zu ermöglichen, stellte man den Musikern eine geräumige Baracke mit einem großen Übungssaal bereitwillig zur Verfügung. Ja sogar ein russischer Hauptmann übernahm das Protektorat, so daß das Orchester sich unbehindert entwickeln konnte. Die größte Schwierigkeit bereitete die Beschaffung der Blasinstrumente; Streichinstrumente wurden entweder selbst gebaut oder im nahegelegenen Werchneudinsk zu ungeheuern Preisen gekauft. Der Mangel an geeignetem Notenmaterial wurde längere Zeit als sehr hemmend empfunden. Man half sich im Anfang etwa so, daß die Primstimme aus dem Gedächtnis niedergeschrieben und nachher vom Dirigenten instrumentiert wurde. So kamen wir bald in den Besitz eines ansehnlichen Repertoires, das auch durch Notensendungen aus der Heimat und aus Amerika allmählich vervollständigt wurde. Als erstes Werk in einer Originalausgabe erklang Beethovens Egmont-Ouvertüre. Unablässig waren die von uns allen wegen ihrer musikalischen Fähigkeiten geschätzten Dirigenten, Winter aus Berlin und der kleine energische Württemberger Schuhmacher, bemüht, die Werke in immer feinerer Ausarbeitung herauszubringen. Sehr oft haben wir gehörig geschwitzt bei den unzähligen Proben, die meist die Vormittage ausfüllten. Die ersten Konzerte dienten zur Unterhaltung der Lagergefangenen, aber

*) Dieser Artikel, ein kleines Gegenstück zu dem im 2. Oktober- und 1. Novemberheft des vorigen Jahrgangs veröffentlichten, über „Die Pflege der Musik in den deutschen Gefangenenlagern Frankreichs", macht das Bild über diese Verhältnisse einigermaßen vollständig und dürfte unsern Lesern schon aus diesem Grunde willkommen sein. Die Schriftltg.

schon bald konnten wir uns mit Anstand vor den russischen Offizieren hören lassen. Der gute Ruf des 40 Mann starken Orchesters lockte auch die russischen Musikfreunde aus der Stadt an. Welche Freude bereitete es uns, als wir Kriegsgefangenen zum ersten Male gegen Honorar in einem geräumigen Konzertsaal mit einem klassischen Programm vor die russische Öffentlichkeit treten durften. War es nicht ein kühnes Wagnis, in einer uns so wesensfremden Umgebung mit Werken echt deutscher Meister aufzuwarten? Nie werde ich die gespannten Gesichter und die tiefe Ergriffenheit der Zuhörer vergessen, als wir die Webersche Jubelouvertüre spielten. Ganz wie es daheim Brauch war, standen die Bläser am Schlusse auf und schmetterten die wirkungsvolle, leider jetzt nicht mehr gehörte herrliche Hymne in die Ohren der überraschten Russen. Das waren unvergeßliche Momente.

Als nun der politische Umschwung in Rußland eintrat, glaubten wir unsere musikalischen Darbietungen den neuen Verhältnissen anpassen zu müssen. Aber weit gefehlt. Wir konnten ungestört in den alten Bahnen ruhig weiter musizieren, ja einmal beerdigten wir einen bolschewistischen Freiheitskämpfer, der obendrein in einem viel zu kurzen Sarge lag und wegen seiner Länge schräg ins Grab geschoben werden mußte, da der metertiefe durchgefrorene Boden in der kurzen Zeit nicht mehr weiter ausgeschachtet werden konnte, mit den Klängen des „guten Kameraden". Und das bei 30 Grad Kälte, welche die Ventile der Blechinstrumente trotz hinreichender Spiritusölung einfrieren ließ. Am Ende spielten nur noch vier Mann, und ausgerechnet noch die Begleitung. Eine erhebende Totenfeier!

Unsere eigenen Kameraden, von denen 55% den Typhus- und Choleraepidemien zum Opfer fielen, wurden immer mit Erlaubnis der russischen Militärbehörde mit Musik zur letzten Ruhe geleitet. Mit tiefer Wehmut haben wir diese bedauernswerten Gefährten in Sibiriens kalter Erde begraben. Sie starben alle in dem Bewußtsein, ihre Pflicht für das geliebte Vaterland getan zu haben. Alles Furchtbare, was sie mit uns erduldet, versank in dem beseligenden Gefühl, daß auch ihr Opfer nicht vergebens sein würde, und daß ihr Andenken in der Heimat immer ungeschwächt fortleben wird.

Noch mancherlei Erbauliches und Schmerzvolles ließe sich aus den Jahren der sibirischen Gefangenschaft erzählen. So z. B. unsere Betätigung als Kinomusikanten, als Varieté- und Tanzmusikerersatz usw. Alles geschah, um sich das bittere Leben einigermaßen erträglich zu gestalten und mit geringem Verdienst über das Schlimmste hinwegzukommen. Wir haben aber auch eine Kulturaufgabe erfüllt, indem wir den Russen die Geheimnisse der deutschen Musik zu erschließen versuchten. Und diese Arbeit ist dankbar aufgenommen worden und wird ihre Früchte zeitigen.

Die Hochalterierung der Vokale

Ein sprachlich-musikalisches Problem?

Von Robert Hernried / Mannheim

Der Vokale? — werden viele fragen. Es gibt wohl eine Hochalterierung der Töne um einen oder mehrere chromatische Halbtöne, wofür als äußeres Ausdrucksmittel das einfache Kreuz (bei Hochalterierung der sogenannten Stammtöne), das Doppelkreuz (bei zweifacher chromatischer Erhöhung), das Auflösungszeichen (bei Hochalterierung eines vertieften Tones) und das B (bei chromatischer Erhöhung eines doppelt erniedrigten Stammtones) verwendet werden. Kann man aber Vokale hochalterieren?

Man tut es bereits seit Tausenden, vielleicht seit Millionen von Jahren, ist meine Antwort. Denn was sind die sogenannten „Umlaute" ä, ö und ü anderes als eine Hochalterierung der dunkel gefärbten Vokale? Das Hellerwerden der Klangfarbe bewirkt gehörsmäßig die Wahrnehmung des Steigens der Tonhöhe. Und das hat tiefere Ursachen. Wenn wir — ich bin weder Germanist noch Sprachforscher — mit hellen Ohren der Rede der Menschen lauschen, wird es uns auffallen, daß in unserer deutschen Sprache die Umlaute am häufigsten dort eintreten, wo es sich um eine Steigerung handelt. Und zwar entweder durch die Bildung eines Komparativs (hart — härter, rot — röter) oder eines Plurals (Bad — Bäder, Chor — Chöre, Huhn — Hühner). Oder es ist eine solche Steigerung schon im Infinitiv eines Verbs enthalten: glühen (vgl. Glut). Bei anderen Wortbildungen stellen sich diejenigen, welche „hochalterierte" Vokale enthalten, an sich schon als unmusikalische Steigerung des Ursprungswortes dar: „gütig" ist mehr wie gut, „füttern" schließt eine Fülle von Futter in sich, das Wort „künden" nimmt den starken Eindruck der „Kunde" auf den Benachrichtigten schon vorweg.

Freilich liegt auch in der Verkleinerung eine Steigerung (ins Negative), die dieselbe Flexion des Vokals ergibt: Mut — Mütchen, Kappe — Käppchen). Wir finden dieselbe Hochalterierung der Vokale in beiden Anwendungen, als Steigerung ins Große und als überdeutliche Verkleinerung, vor allem in dialektischen Wendungen: so sagt man in meiner Vaterstadt Wien statt blutig — blüatig (eine gemütlich verkleinernde, abschwächende Wendung), in Mannheim statt braver — bräver, was eine bedeutende Steigerung des musikalischsprachlichen Ausdrucksvermögens in sich schließt usf. In gleicher Weise sehen wir die Hochalterierung bei dem Diphthong au: Gaul — Gäule, Maul — Mäuler. (In Wien sagt man statt faul: „fäul", statt angefault: „ang'fäult".)

Hier erscheint aber die Feststellung — sie dürfte kaum noch so erfolgt sein — interessant, daß unsere Schrift den klanglichen Ausdruck keineswegs entsprechend wiedergibt. Während der höhere Klang der Umlaute ä, ö und ü durch das als Erhöhungszeichen dienende kleine e über dem Vokal sehr treffend ausgedrückt wurde (es verkümmerte nachher zu den heute üblichen zwei Strichelchen), wirkt das gleiche Zeichen über dem a des Doppellautes äu geradezu antiphonetisch. Denn niemand sagt Gä—ule. Wohl aber nähert sich die Aussprache des Wortes Gäule der Schreibung: Ga—üle (ebenso Ma—üler, Bra—üte, Ha—üte usw.), so daß die Vermutung naheliegt, es habe sich durch irgendwelche Vorgänge das Flexionszeichen von dem

zweiten Vokal ü auf den ersten ohne Berechtigung verschoben, was die Sprachwissenschaftler nachprüfen mögen. Für den Tonsatz selbst ist gerade diese Frage ziemlich gleichgültig. Denn Doppellaute werden bekanntlich auf den ersten (verdunkelten) Vokal gesungen, während der zweite erst knapp vor Beendigung der Tondauer hinzutritt (au, oi und eu also wie ō—j, au wie ā—u).

Hingegen erscheint es mir sehr wichtig zu sein, daß die Tonsetzer — dies auch der Grund, warum ich mich über den Gegenstand verbreite — sich über die den alterierten Vokalen innewohnende natürliche Steigerung klar werden. Die Steigerung durch den Komparativ wird, wenn sie sprachlich rein ausgedrückt ist, in der Vertonung automatisch wiedergegeben werden — sei es durch einen höheren Ton, sei es durch rhythmischen Akzent. Wo sie aber nicht ohne weiteres wahrnehmbar ist, wie in den Pluralbildungen und den übrigen, oben angeführten Beispielen, bedarf es besonderen Feingefühls, einer gewissen Hellhörigkeit und angeborenen ästhetischen Auffassungskraft, um den vollkommen passenden musikalischen Ausdruck zu finden.

In unserer Zeit des Überwucherns der orchestralen und der Vernachlässigung der vokalen Komposition (der unbegleitete Chorgesang liegt arg danieder, und die Singstimmen in der Oper schreien nach Melodie), in einer Zeit, da das tonmalerische Element ungeachtet mancher geradliniger Meister immer noch die Oberhand hat, scheint es wohl angebracht, auf die Möglichkeiten subtileren Ausdrucks zu verweisen, die sich aus der Weiterspinnung des in dieser Studie angeregten musikalisch-sprachlichen Problems wohl ergeben könnten.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS

Nikisch-Gedenkfeier. Mit der Ansicht, daß die Gedenkfeier für den großen Dirigenten nicht am Tage der Einäscherung (26. Januar) stattfinden, ferner aber in anderer Weise angelegt hätte werden sollen, stehe ich nicht allein da. Gerade solche, denen der Tod Nikischs sehr nahe gegangen ist, waren der gleichen Meinung. Am würdigsten wäre es gewesen, in der Trauerwoche das Gewandhaus vollständig zu schließen, sich für die Feier Zeit zu nehmen und sie dann in einer Art abzuhalten, die dem Wesen des Verstorbenen innerlich entsprochen hätte. Aber wie es heute ist, die äußeren Verhältnisse sind stärker. Der Dirigent für dieses Konzert, W. Furtwängler, war seit langem verpflichtet, indem Nikisch sich gerade für diese Zeit hatte Urlaub geben lassen, und dem bereits verpflichteten Dirigenten abzusagen, hätte eine starke finanzielle Einbuße bedeutet. Auch die Solistin, Fr. S. Onegin, war für dieses Konzert verpflichtet, und so waren an der Gedächtnisfeier gerade solche Künstler beteiligt, die vermutlich keineswegs Nikisch näher gestanden hatten. Vor allem war die Wahl der betreffenden Werke einseitig: Coriolan-Ouvertüre, die vier ernsten Gesänge von Brahms und der Trauermarsch aus der Eroika. Das größte künstlerische Erlebnis ist für Nikisch, wie er gelegentlich geäußert hat, Wagner gewesen, von der Oper her ist er auch zu seinem Dirigentenberuf gelangt, so daß nichts näher gelegen hätte, als den Trauermarsch aus der Götterdämmerung zum Vortrag zu bringen; auch deshalb, weil diese Musik ganz elementar aus dem soeben erfolgten Tode Siegfrieds herauswächst, und auch deshalb so erschütternd wirkt. Sollten wir uns Wagner wirklich schon so entfremdet haben, daß man auf diese nächstliegende „Heldenklage" im besonderen aufmerksam machen muß? Das Vorgehen des Kapellmeisters der Berliner Philharmonie, Richard Hagel, der in letzter Minute, einen Tag nach Nikischs Tode, in seinem Sinfoniekonzert die Wagnersche Trauermusik einlegte, zeigt, daß wir denn doch nicht so weit sind. Mit dem Wesen einer Coriolan-Natur, die sich in ihrer starren Festigkeit selbst aufhebt, hat die von Nikisch ohnedies nichts zu tun, wie auch das scharf zeichnerische Prinzip gerade dieser Ouvertüre dem malerischen von Nikisch nicht entspricht. Von Furtwängler konnte man an diesem Abend keinen deutlichen Begriff gewinnen, die elementare Wucht fehlte, was aber wohl an den ganzen Umständen gelegen hat. Gewundert habe ich mich über die fast gefühlsselige, im Tempo stark verbreiterte Wiedergabe des zweiten Themas. Auch der Trauermarsch packte nicht so unmittelbar, wie ihn oft — nicht immer — Nikisch in seiner frei „dichterischen" Art zu geben vermocht hatte. Aber wie gesagt, ein eigentliches Urteil läßt sich an einem derartigen Abend über einen Dirigenten nicht gewinnen. Die Brahmsschen Gesänge mag ich von keiner Frau, und sei es eine Fr. Onegin, hören, für mich fast das gleiche, wie wenn eine solche eine Predigt von der Kanzel hielte. Derart pessimistische Geständnisse von Männern gehören nun einmal nicht in das seelisch-geistige Gebiet einer Frau. Trotzdem ein Raucheisen am Klavier saß, mußte ich unwillkürlich daran denken, wie Nikisch gerade auch den Klavierpart zu diesen Gesängen gestaltet hat. Nikisch war als „Begleiter" eine ganz einzigartige Erscheinung, ich glaube, auch nicht der größte Pianist unsrer Zeit reichte in dieser Beziehung an ihn heran. Das rührte besonders daher, daß Nikisch gar nicht als eigentlicher Pianist an diese Aufgaben trat, sondern als ein phänomenaler Dirigentenmusiker, der in dem Klavier eine Art Orchester, im Klaviersatz gewissermaßen eine Partitur sah, und von hier aus, bei eminenter klavieristischer Veranlagung, mit einer urmusikalisch rhythmischen und klanglichen Gestaltungskraft vorging, die als ein Einzigartiges erschien. Die sprödeste Klavierbegleitung erhielt unter diesen Händen Farbe, Fluß, rhythmische Harmonie. „Korrekt" ging's dabei, was in der Natur dieses Spiels liegt, gar nicht immer zu, aber man bekam ein Bild, wie man es sich nicht „richtiger" wünschen konnte. Es bleibt mir z. B. unvergeßlich, wie Nikisch gerade die erste „Figur" in dem ersten der Brahmsschen Gesänge spielte; das war wie eine Orchesterentwicklung, während man bei Raucheisen einzelne kristallklare Töne hörte, denen aber der Wurf fehlte. So nehmen wir denn auch mit bewundernden Dankgefühlen von dem unvergleichlichen Begleiter Nikisch Abschied.

Auch das folgende, das 13. Gewandhauskonzert war Nikisch gewidmet, wie die Programme noch einen, wenn auch etwas schmaleren Trauerrand aufwiesen. Der sehr mutige Dirigent, der es wagte, an dieser Stelle zum ersten Male wieder Bruckner zu dirigieren, und zwar das herrliche Adagio aus der 7. Sinfonie — mit dieser ist Nikisch zuerst hervorgetreten —, war Rudolf Schulz-Dornburg aus Bochum. Wenn der Gesamteindruck erfreulich war, vor allem gerade auch die große Steigerung gelang, so ist zum Lobe dieses Dirigenten viel gesagt. Die weich ausebnende Hand Nikischs, die die Klänge so wunderbar zusammenfaßte, so daß zu-

mindestens in diesem Satz auch nicht eine schwächere Stelle hervortrat, wird man nun wohl überhaupt vermissen. Eine wenig dankbare Aufgabe hatte der treffliche Dirigent mit dem Nikisch gewidmeten sinfonischen Prolog Regers übernommen. Das hier öfters gespielte Werk verfängt hier trotz seiner unzweifelhaft großen Stellen nie so recht, und ob hieran die rege Arbeit der Schüler und Freunde Regers etwas ändert, bleibt abzuwarten. Nebenbei: Im Brucknerschen Sinfoniesatz ist das Hauptmotiv eine diatonische Durterz (e—fis—gis), im Regerschen Prolog die Mollterz (f—g—as). Welche Plastik und welcher Reichtum bei Bruckner in den immer wiederkehrenden und als Neues wirkenden Fassungen. Welch großes Schauen! Die Solistin, unsre Dramatische, Frl. E. Streng, sang Beethovens „Ah! perfido!" und Lieder von Strauß, und zwar eines davon, den Traum durch die Dämmerung, überraschend schön, während sie in den andern Stücken tiefer nicht interessierte. Von dem Schubert-Brahms-Abend, den Fr. Onegin auf Veranlassung der Gewandhausdirektion im großen, ausverkauften Saale gab, hörte ich einiges mir an, um soweit die Entdeckung zu machen, daß das Phänomenale dieser herrlichen Sängerin doch bereits im Rückzug begriffen ist. Woran es liegt? Wer konzertiert heute nicht zu viel, wenn er allerwärts begehrt wird? Am gleichen Abend gab der hiesige Liedkomponist und Kritiker Ernst Smigelski mit Fr. M. Peiseler-Schmutzler und dem intelligenten O. Laßner (am Klavier: H. Beltz) einen Lieder- und Duettenabend. Zwiefache Kollegen sollten nicht über einander schreiben, ohne daß sie es vorher sagen. Jedenfalls darf ich Smigelski zu seinem Erfolg ohne weiteres gratulieren. Seine Art ist nicht die meine, seine lediglich modernen Texte ebenfalls nicht, auch seine Art der Melodiebildung nicht, die in ihrer breiten, fast üppigen Ausladung aber diesen Gedichten wohl ansteht, und da Smigelski Melodiker ist und die Stimmungen sicher packt, so gibt es denn wirkliche Treffer modern-zeitgenössischer Liedliteratur.

Den 7. Abend des Konzertvereins widmete H. Scherchen deutschen Orchestertänzen vom Anfang des 17. Jahrhunderts bis auf J. Strauß und verschaffte dadurch manche Anregung. Aus den ältesten Tänzen bin ich allerdings nicht klug geworden, sofern umgekehrte Welt herrschte: die Paduanen waren rasch, die Galliarden langsam. Den Vogel schoß der mit schärfster rhythmischer Akkuratesse verfahrende Dirigent mit der Pantomime aus Mozarts Ballettmusik zu Les petits riens ab, allerdings einige stillose sforzati eigenster Zutat draufsetzend. Im übrigen war die Bearbeitung, ohne daß es bemerkt gewesen wäre, von G. Göhler, dem auch der Einfall des teilweisen, überaus wirkungsvollen Pizzicatos gehört. Den Namen eines Bearbeiters zu unterschlagen, selbst wenn er zum Konkurrenzunternehmen gehört, geht nicht an, zweimal nicht, wenn derselbe, wie hier, mit wirklichem Eigentum operiert und überhaupt das Verdienst hat, das Werk der Praxis zugeführt zu haben. Dann gab's an wenig Bekanntem noch famose Redoutentänze von Beethoven.

Und nun hat der Eisenbahnerstreik eingesetzt, der mich weiter keine Konzerte besuchen läßt, da zudem in Leipzig auch noch seit Wochen der Straßenbahnerstreik herrscht. Diesem mußte unser W. Niemann seinen vollständigen Tributzollen, weshalb sein Konzertbericht fehlt

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Zu den dreierlei Aufführungen des Bachschen Weihnachtsoratoriums, von denen ich letzthin erzählte, war noch eine vierte gekommen, durch den sog. Akademischen Chor John Petersens — auch sie in allem hochanständig, besseren Provinzleistungen entsprechend. Dann kam eine dritte der Beethovenschen Missa Solemnis, die Bruno Kittel mit seinem grandiosen Chore unternahm. Letzterer stand hier wieder ganz auf der Höhe, unterstützt vom Philharmonischen Orchester, wogegen das Vokalsoloquartett als schwacher Punkt erschien. Sein Tenorist fiel ganz aus dem Rahmen, und nur die Sopranistin Rose Walter löste ihre Aufgabe ohne nennenswerten Rest.

Im Sinfoniekonzerte schien man sich diesmal auf Berlioz' Fantastische Sinfonie verschworen zu haben. Sie wurde unmittelbar hintereinander von Rud. Siegel, Brecher und Furtwängler dirigiert. Sonst fiel in diesem Fache wieder die nordische und russische Propaganda auf, während die für Mahler und Bruckner ja nun schon selbstverständlich geworden ist. Aber auch Franzosen machten sich in der Barbarei der Boches bemerkbar.

Der Schwerpunkt schien mehr in die Kammermusik verlegt. Da hob der „Anbruch" mit seinem ausgezeichneten Streichquartette (Boris Kroyt u. Gen.) ein Werk von W. R. Heymann aus der Taufe. Es ist gewandt, im ersten Satze aber etwas orchestral geschrieben. Der zweite, ein Intermezzo melancolico, ist stark und innerlich empfunden; der dritte, ein Capriccio caprese, der beste — ein feines, leichtbeschwingtes Stück. Als Finale tritt ein Largo auf, das frühere Hauptgedanken rekapituliert. Das Kroytsche Quartett hat die Eigentümlichkeit einer bratschenden Dame, der vortrefflichen Erna Schulz. Dagegen zeichnet sich das neue Quartett des Violinisten Kulenkampff-Post durch eine ebenso bemerkenswerte Violoncellistin, Ursula Hildebrand, aus. In seinem ersten Konzerte hörte man zwischen Haydn und Beethoven (op. 95) das Quartett in C-Moll op. 1 von Emil Bohnke, dem hochbegabten Bratscher des Philharmonischen Orchesters. Dieses Werk ist voll guter Gedanken, aber zu breit angelegt. Sein Satz erscheint undurchsichtig, was verwundern mußte, da der Komponist doch selber ein routinierter Quartettspieler ist. Die Aufführung war glänzend, wie denn diese neue Quartettgenossenschaft überhaupt eine glänzende Zukunft haben dürfte. Vorläufig müssen die jungen Leute noch ihr überschäumendes Temperament zügeln. Das zeigten schon die im Beethovenschen Werke genommenen Tempi. Ein ganz neues Werk brachte das Klinglersche Streichquartett in seinem vorletzten Abonnementskonzerte. Es war das ein op. 33 in E-Moll von Otto Taubmann, echte Musik in gediegener Form, keine Massenware, sondern ein innerem Drange entsprossenes Kunstprodukt. Ihm war das leider so selten gewordene Streichquartett in Es-Dur von Mendelssohn vorangegangen. Ausschließlich der zeitgenössischen Produktion gewidmet erscheinen die Kammermusikabende der Gesellschaft Melos, die mehr Beachtung durch die Tageskritik verdienen, als ihnen geschenkt wird. Die Gesellschaft vermittelte an ihrem fünften Abend die Bekanntschaft mit Rimsky-Korssakows nachgelassenem Quintette in B-Dur für Klavier und Blasinstrumente, am sechsten die mit dem Komponisten Hindemith, von dem eine Sonate für Viola sola und nachgedruckte Lieder zu hören waren. Daß sich die Originalliteratur für Bratsche belebt, ist warm zu begrüßen. Es sei daran erinnert, daß der alte Hummel lange Zeit mit seiner Sonate allein blieb und ihr dann die von Ernst Naumann und danach erst die von Rubinstein folgte. Alle drei kamen aber so in Vergessenheit, daß sich unsere Neuesten einbilden konnten, hier neue

Pfade eingeschlagen zu haben. Von den genannten Alten bringe ich aber die schöne Sonate Naumanns (Breitkopf & Härtel) vor allen in Erinnerung. Sie ist allerdings das gewohnte Duo mit Pianoforte und kein Solissimowerk wie die von Hindemith, dem Frankfurter Konzertmeister. Letztere, ein ödes Werk, das nur da erwärmt, wo es sich dem Bachschen Stile nähert. Sein Schlußsatz, Passacaglia, erschien so lang wie die drei andern zusammengenommen. Schlimmer noch sind die Lieder, deren Habitus aber vortrefflich zu dem der futuristisch-kubistischen Malexperimente paßte, welche die Wände des Vortragssaales bedeckten. Nach einer Pause wurde dann das Programm wiederholt, was hier Gepflogenheit ist und immerhin von dem Ernste zeugt, mit dem der „Melos" seine Sache betreibt, wie man denn auch seinem Publikum Dezenz und Vornehmheit nachrühmen muß — ein in Berlin seltener Fall. Neue Musik hörte ich auch an einem der letzten Abende des Hekkingschen Quartettes: das Streichquartett in D-Moll op. 14 von Paul Ertel. Nach seinem dritten Satze, Variationen über eine altjüdische Synagogenmelodie, heißt es Hebraikon. Sein Stil ist ebenfalls kühn experimentell, aber stets der Ausdruck einer schöpferischen Phantasie und eines echt musikalischen Wesens. Dazu verrät es eine eminente Satzkunst und klingt nie quartettwidrig. Schwer zu spielen, war es sorgsam einstudiert und kam schlechthin vollendet heraus. Ihm ging Wilhelm Bergers Streichtrio in G-Moll op. 69 voraus, ein klassisch schönes Tongedicht voll blühenden Lebens, das in jedem Takte interessiert, erwärmt. Alle diese zeitgenössischen Werke wurden nun aber durch das geniale Streichquartett Sgambatis (Des-Dur op. 17) in Schatten gestellt, mit dessen klangschönem, feinem und virtuos schwungvollem Vortrage uns das Budapester Streichquartett des Herrn Hauser und Genossen in seinem vierten Konzerte erfreute. Sein reicher Erfindungsquell entquillt einem nationalen Boden, der durch deutsche Schulung veredelt ist; so erhielten all die phantastischen Einfälle, in denen es glänzt, jenes weise Maß, das vor allem ein vollendetes Kunstwerk charakterisiert. Hier schlug sich eben ein wirklich schöpferischer Geist in neue Gewande, sprach sich ein wirklich musikalisches Innenleben in der ihm adäquaten Form aus. Daß man sich da von der klassischen Tradition loslösen kann, ohne dem Musikbolschewismus in die Hände zu fallen, beweisen weiter die Klavierdichtungen Walter Niemanns, die hierorts immer wieder an den „Klavierabenden" erscheinen. Auch da wandeln Erfindung und Klaviersatz neue, aber keine geschraubten Bahnen. Die Neuheiten der Hesse-Suite op. 71 (Frieda von Mikulicz) und die zweite, „nordische" Sonate op. 75 (Victor von Frankenberg) bewiesen das. Nicht minder natürlich die Wiederholungen älterer Klavierdichtungen, wie z. B. die der Jakobsen-Suite (Celeste Chop-Groenevelt). Alles das hebt sich von der sonstigen „Moderne" himmelweit ab. Einer deren tätigsten Propagandisten ist der geniale Klavierspieler Eduard Erdmann, ein Künstler von scharfer musikalischer Intelligenz. In seinem letzten Konzerte marterte er unsere Ohren mit Moussorgskys „Ausstellungssuite" und mit Artur Schnabels noch müderer „Tanzsuite". Die beginnt mit einem Foxtrott, der einen musikalischen Sittlichkeitsprozeß veranlassen könnte. Die Berliner Gerichte haben ja in solchen Dingen jetzt alle Nasen lang zu tagen. Glücklich, daß da wenigstens einige alte Raritäten vorangingen: eine Sonate in B-Dur von J. E. Eckhardt (1735—1809) und eine „unvollendete" in C-Dur von Schubert, deren Ergänzung E. Krenek nicht ungeschickt versucht hat. Unfreiwillige Heiterkeit entfesselte dann die an sich tüchtige Lydia Hoffmann-Behrendt mit A. Schönbergs „Kleinen Klavierstücken" op. 19. Publikum wie Kritik waren da der Meinung, daß sich dieser ber—ühmte Kakophoniker über seine „Gemeinde" lustig zu machen gewollt habe. Mir freilich vergeht bei solchen an der Tonmuse verübten Notzuchtsverbrechen das Lachen.

In der Staatsoper hatten wir Mozarts lange verschwundene, nun aber neu einstudierte Zauberflöte. Die Vorstellung wurde durch die neuen Dekorationen bemerkenswert. Sie waren von aller Tradition losgelöst, ganz auf das Frei-Phantastische gestellt, und zwar mit dem hier jetzt Mode gewordenen modernsten Einschlag. Das begegnete nun sehr geteilten Ansichten. Ich mag mich da nicht für oder wider entscheiden; wenn man aber sagt, daß diese Ungebundenheit darin begründet wäre, daß keinerlei Zeit und Ort vorgeschrieben sei, so ist man im Irrtume. Das Gebet des Oberpriesters an Isis und Osiris weist bestimmt auf Ägypten, und zwar auf das alte, vormittelalterliche. Ob man das nun zur Zeit des Königs Menes oder zu der der Ptolemäer nimmt, ist gleichgültig. Anstößig war eher das Papagenopaar, das halbnackt auf der Bühne herumlief. Aber Herr von Schillings hat ja im jüngsten Sittlichkeitsprozesse ausgesagt, daß sich die ehemals königliche und einwandfreie Oper vom Trikot auch im Ballette emanzipiert hätte. Schlimmer war jedenfalls, daß Papageno und Papagena schließlich ganz in den modernsten Operettenton verfielen und so das brüllende Vergnügen eines Publikums erregten, das hier weniger die deutsche Bildung, als vielmehr den aus- und morgenländischen Plenus Venter repräsentiert. Eine hervorragende Erscheinung war das neue Mitglied Elisabeth Rethberg als Pamina, wogegen Ethel Hansa mit der Koloraturpartie der Königin ihre Mühe hatte. Unter den Herren glänzte Otto Helger als Sarastro mit seinem prächtigen Stimmaterial.

Die Staatsoper steuerte schließlich auch zu einer sogenannten Pfitzner-Woche durch Vorstellungen von Palestrina und Christelflein bei. Zwei Konzerte brachten dazwischen bekannte Kammermusikwerke und Lieder des jetzt so gefeierten Tonsetzers. Ich selber kann mich nicht für ihn mitbegeistern, weil ich in seinen Kompositionen das vermisse, was das wirklich auserwählte Talent, den Tondichter von Gottes Gnaden kennzeichnet: das ist die geniale, der wirklich „schöpferischen" Phantasie entsprungene Melodie. Sie aber ist und bleibt die eigentliche Idee des musikalischen Kunstwerkes, mag sie sich nun als weitgeschwungene Linie oder als kurzes, ein- und ausdrucksvolles Thema offenbaren. Alles übrige ist Sache der musikalischen Bildung, des ausdauernden Fleißes und des guten Unterrichtes. Das Schaffen von Ideen, von Melodien, der Erfindung läßt sich aber weder lehren noch lernen; das bleibt allein Sache des göttlichen Ingeniums. Daß dieses aber auch bei Pfitzner nur spärlich vorhanden ist, bewies sein neuestes Werk, das als Schluß der „Pfitzner-Woche" zweimal, in einem volkstümlichen und einem regulären Konzerte uraufgeführt wurde. Es ist eine Kantate für Chor, Soli und Orchester, die den hochtönenden Namen „Von deutscher Seele" führt. Von deutscher Seele! Schlimm, wenn sie so aussähe! Der Text ist eine Versündigung an dem wirklichen Dichter Eichendorff, dessen Werk ja längst vogelfrei geworden ist: nämlich ein zusammengewürfeltes, ungeschicktes Konglomerat seiner Strophen. Die Musik dazu erfindungsarm, unproportioniert in den Formen, geschraubt im Duktus und wüst in der Instrumentation. Wo der Komponist ab und zu im Chore schöne Wirkungen erreicht, geschieht es durch jene alten Kunstgriffe, die wir schon vor vierzig Jahren in der Lehre von der Kunst des reinen Satzes beigebracht kriegten, die auch schon Haydn und Mozart anwendeten. Als Gesamtresultat erschien denn auch Dürre und Langeweile, worüber sich nur die Clique hinwegzutäuschen vermochte. Die Aufführung unter

Meyrowitz war gut, der Kittelsche Chor wiederum glänzend. Von den Solisten wären der Münchener Tenorist Fritz Krauß und die Wiener Sopranistin Berta Kiurina zu rühmen. Im ganzen bewies hier ein lärmender Erfolg nichts anderes, als daß wir auch in der Tonkunst tief in die Dekadenz geraten sind.

AUS PARIS

Von Prof. P. L. Neuberth

Ich habe mich mit der Schilderung des regen Musiklebens, das in unserer Hauptstadt herrscht, sehr verspätet. Die Erstaufführungen und die neuen Werke präsentieren und wiederholen sich in einer bisher noch nie dagewesenen Geschwindigkeit. Überall tauchen junge Talente und vollendete Künstler auf und stellen sich mit ihren neuesten Schöpfungen vor.

Bevor ich von diesen neuen Werken spreche, möchte ich die geistvollen Darbietungen des Herrn Mâcon, des Viola-d'Amore-Künstlers, kennzeichnen, der mit einem auserlesenen Programm vor die Kritik trat und großen Beifall hervorrief. Es kann kaum etwas Besseres geben als die vier Stücke von Rameau, die Mâcon nach der Ausgabe von 1741 für Clavicembalo bearbeitet hat. Die ausübenden Musiker und die Mitarbeiter des unermüdlichen Künstlers hatten teil an dem Erfolge. Durch ihre geistvollen Bemühungen, die dazu beigetragen, Handschriften und bezifferte Bässe ans Tageslicht zu fördern, hatten sie den erzielten Erfolg vollauf verdient. Pauline Aubert, welche in ihren Clavicembalovortrag viel Zartheit legte, A. Bittar, welcher auf der Pardessus de viole seine Stimme mit Ausdruck spielte, Francis Thibaud, der auf der Viola di gamba summte, Camus, ein vollendeter Musiker, der mehrere bezifferte Bässe mit Erfolg wiedergab und reizvoll Flöte spielte — sie alle wurden in Gemeinschaft mit Emil Mâcon gefeiert und ernteten den Beifall, den ihr Talent von der Zuhörerschaft fordern durfte. Die Gesellschaft „Violes et Clavecin" verteilt sich auf die wichtigsten Gruppen unseres Musiklebens.

Ich komme nun zu den modernen Werken. Sie kennen wohl dem Namen nach Albert Roussel. Vielleicht haben Sie sein Meisterwerk „Le Festin de l'Araignée" schon gehört oder von ihm gelesen. Roussel, der Naturfreund, hat uns in seinem Werke ländliche Bilder von großem Reichtum des Ausdruckes verbunden mit ungewöhnlicher Frische geboten. Das Orchester Colonne spielte das Werk unter Piernés Leitung mit der ihm eigenen Anpassungsfähigkeit im Ausdrucke und brachte dadurch seinen ganzen Wert zur vollen Geltung.

Unser genialer Chabrier, der schon lange nicht mehr lebt, dessen Musik aber immer noch jung und modern ist, hatte auf den Programmen Colonnes einen Ehrenplatz. Hatte man doch sein „Polnisches Fest" („König wider Willen") wieder einmal gegeben! Der überspannte, unbändige Komponist des „España" ergötzte uns von neuem durch seinen unverwüstlichen Schwung und seine fröhliche, echt gallische Ungezwungenheit.

Der große Hoboist Gaudart, ein Meister auf seinem Instrument, erfreute uns durch die „Fantasie" von Vincent d'Indy über volkstümliche französische Themen. Das ist nun einmal ein bewundernswertes Werk; Anordnung und Entwicklung der Themen sind in eine ländliche Atmosphäre getaucht, und nicht eine einzige Note ist hier überflüssig oder steht an falscher Stelle. Welch meisterhafte Darstellung und treffliche Auslegung des Werkes bietet uns Gaudart! Kein anderer in Frankreich kann die ff mit gleicher Fertigkeit spielen und alle Feinheiten mit ebensoviel Gefühl wiedergeben. Die Zuhörerschaft wußte das Werk richtig einzuschätzen und brachte dem Solisten eine denkwürdige Huldigung dar, von der auch Pierné selbst entzückt zu sein schien.

Ich bin im allgemeinen kein Freund Fauréscher Musik; ich finde sie zu gekünstelt, zu weit von der ersten Eingebung, vom ersten Entwurf entfernt, und die besonders herausgehobenen Stellen zu salbungsvoll und zu geglättet. Dennoch muß ich die gute Aufnahme erwähnen, die der vielgepriesene Komponist mit seinem Werk „Pavone" gefunden hat. Ich gestehe jedoch, daß ich diesem Werke entschieden die Sarabande eines anderen Verfassers vorziehen würde, dessen musikästhetische Anschauungen gleichwohl auf Fauré zurückgehen, nämlich: Roger Ducasse. Dieses äußerst melancholische Werk, dem ein alter Text zugrunde liegt, ist mit großem Talent geschrieben und fesselt ungemein.

Soll ich das Auftreten Fanellis im musikalischen Leben vor ungefähr 10 Jahren erwähnen? Ein armer Teufel, kam er, vom Hunger gequält, zu Pierné, um sich diesem als Kopist anzubieten; und der Meister entdeckte in der Schriftprobe einer Partitur, die ihm zur Beurteilung vorgelegt wurde, Harmonien und Linien, die an Debussy erinnerten. Abends spielte Fanelli an einem Vergnügungsort und fand nach Rückkehr in sein Heim noch Zeit genug, sein Herz sprechen zu lassen. Sein Werk gehört zu denen, die zu gegebener Zeit ihren Aufstieg erleben. Sie kennen auch vielleicht die Fortsetzung von Fanellis Geschichte; daß nämlich sein Name auf ein Konzertprogramm gesetzt wurde, und daß er inmitten einer von Begeisterung fast trunkenen Zuhörerschaft endlosen Beifall erntete. Das war in der Pariser Künstlerwelt eine Erregung, wie sie sich innerhalb eines Jahrhunderts nicht leicht zum zweiten Male offenbart.

Nun ist Fanelli tot, vorzeitig ermüdet infolge der einst durchgemachten Entbehrungen, und noch immer sind seine Werke nicht im Druck erschienen. Das Publikum bereitete seinen „Ländlichen Bildern" von neuem eine stürmische Aufnahme.

Bei Lamoureux hatten wir ein neues Werk von Lucien Nivert, einem ernsthaften Musiker, der freiwillig seinen Flug hemmt und inmitten der Mißklänge seiner Zeitgenossen genügend Ruhe bewahrt, um nach den Regeln der Schule zu schreiben. Die Folge davon war, daß uns seine „Orchester-Suite" wie eine erfrischende Oase erschien, an der unsere durch die überspannten modernen Harmonien überhitzten Gemüter Ruhe und eine nicht zu unterschätzende Erholung finden konnten.

Die Oper hat die Werke „Ascanio" von Saint-Saëns und „Entführung aus dem Serail" von Mozart wieder in ihren Spielplan aufgenommen. Erstgenanntes Werk hat unter der geschickten und feinfühligen Leitung Raynaldo Hahns seine Jugendfrische wiedergefunden; das von Mozart wird mit seiner Fülle von Geist und Anmut ewig jung bleiben. Frau Cavalieri Ciampi war bewundernswürdig im bel canto, Fräulein Demougeot erhaben und klug, die Herren Dutreix, der Tenor Goffin und Courinon, sie alle trugen in ihren Rollen zum Gelingen der Aufführungen bei.

Bei der „Französischen Komödie" hörte man gute Musik im griechischen Stile von Henri Büsser zu Anatole Frances „Korinthischer Hochzeit", außerdem eine geschickte Neubearbeitung der Partitur von Lulli zu dem Molièreschen Stücke „Monsieur de Pourceaugnac" von Raymond Charpentier. Die schwierige Arbeit war dem Künstler sehr gut gelungen und bot Fräulein Lucy Vuillemin und Demellier sowie dem Sänger Krummacher Gelegenheit, die ihnen eigenen Fähigkeiten zur Geltung zu bringen.

Es gibt zur Zeit eine so große Menge von Konzerten und Künstlern in Paris, daß ich nicht einmal deren Aufzählung wage.

Besprechungen

Paul Marsop, Zur „Sozialisierung" der Musik und der Musiker. — Regensburg, Gustav Bosse Verlag.

Auf Seite 23 des Schriftchens fragt der Verfasser: „Was bot man bei uns den Hunderttausenden, die sich nach hartem, rechtschaffen geleistetem Wochentagewerk seelisch und geistig erfrischen wollten und für derartige Erholung höchstens ein Geringes aufwenden konnten, bisher an Musik — die Verhältnisse im ganzen genommen?" Nachdem er die katholische Kirchenmusik gepriesen und gesagt hat: „Hier liegt seit Jahrhunderten eine Sozialisierung der Musik in bedeutendem Ausmaß vor", fährt er fort: „Neuerdings sieht es ja auch so aus, als ob Anstrengungen, den evangelischen Gottesdienst durch Einfügung gediegener orgelbegleiteter und -unbegleiteter Chormusik auszurunden, insbesondere die Motette Johann Sebastian Bachs für ihn wieder zu gewinnen, sich fester einwurzelten, dank vornehmlich den unausgesetzten Bemühungen des jüngst dahingeschiedenen unvergeßlichen Philipp Wolfrum in Heidelberg wie im ganzen Badener Lande, und des Kirchenrates Smend, bisher in Straßburg."

Eigentlich brauchte man über ein Buch, in dem ein solcher Satz steht, gar nichts zu sagen. Von den vielen Hunderten evangelischer Kirchenchöre, mit den Thomanern und Crucianern an der Spitze, von den vielen Tausenden unentgeltlicher oder ganz billiger Kirchenkonzerte, überall, wo es evangelische Organisten und Kantoren gab, weiß Herr Marsop nichts, er verwechselt auch die Motetten Bachs mit den Kantaten (!), die man dem Gottesdienste wieder gewinnen will, aber er benutzt die Gelegenheit, einem guten Freunde, der als Musikwissenschaftler gänzlich ohne Bedeutung war und als Musiker handfesteste Parteipolitik trieb, Verdienste zuzuschreiben, die er nicht hat.

Diese Unsachlichkeit und Parteilichkeit ist das, womit Herr Marsop von jeher seine kunstpolitischen Bestrebungen außerordentlich entwertet hat, wenn man auch die Frische, mit der er gegen Mißstände zu Felde zieht, freudig anerkennen wird.

Auf Seite 15 und 16 stellt Herr Marsop Fragen, wie ich selbst sie nicht trefflicher zur Bloßstellung der „Kulturabgaben" vorbringen könnte. Die Schrift ist 1919 erschienen. Inzwischen hat Herr Hofrat Rösch, den Marsop mit Luther, Lessing, Wagner, Friedrich dem Großen, Bismarck und Bebel zusammenstellt, seine „Kulturabgabe" vorgebracht. Wird Herr Marsop nun helfen, die Verkehrtheit des Planes mit den Argumenten, die er Seite 15 und 16 so überzeugend vorgebracht hat, zu bekämpfen?

Warum entstellt er die Tatsachen und nennt die seit Jahren glatt arbeitende „Gema" eine ungeschickte, m i ß l u n g e n e Nachahmung der Anstalt von Rösch? Warum verdirbt sich Herr Marsop die Wirkung seiner Worte durch solche Unsachlichkeit um guter Freunde willen? Ich bedaure das um so mehr, weil er nicht in den Fehler vieler Gegenwartsrevolutionäre verfällt, die nebensächliche Mißstände aufbauschen und sich an Fragen, bei denen man sich die Finger verbrennen kann, nicht heranwagen. Er greift z. B. in das Wespennest „Agentenunwesen" sehr herzhaft hinein. Das tut er aber seit Jahrzehnten, ohne seinen mächtigen Freunden die Freundschaft zu kündigen, die ihn schreiben lassen und ihrerseits dicke Freunde der ihre Stellungen stützenden Agenturen bleiben! Mit Halbheiten kommt man zu nichts, Herr Marsop! — Das Büchlein sollten trotzdem alle lesen, die mit öffentlicher Musikpflege zu tun haben. Es regt manchen Lauen vielleicht zum Nachdenken und Handeln an.

Georg Göhler

Almanach der Deutschen Musikbücherei 1922. Regensburg, Gustav Bosse.

Der Erfolg, der dem Almanach der Deutschen Musikbücherei 1921 zuteil geworden ist, ist für den Verlag Bosse eine Ermunterung zu dankenswerter Vervollkommnung geworden. Auch dieses Jahr überrascht uns ein Büchlein, dessen Vorzüge in Ausstattung und Inhalt miteinander wetteifern. Besonders freudig wird es von der musikalisch interessierten Laienwelt begrüßt, daß sich der Almanach nicht nur an die engen Kreise der Fachgelehrten wendet, sondern unter dem großen Gesichtspunkte musikalischer Lebensgestaltung die Schwester Künste, der Literatur, Malerei und Graphik, zu Worte kommen läßt.

Das Buch steht unter dem glücklichen Zeichen E. T. A. Hoffmanns und Hans Wildermanns: Jener geradezu der Verkörperer universaler Kunst, dieser ein Künstler, in dem sich Modernstes mit Klassischem verbindet. Seine szenischen Bilder zu Parsifal weisen neue, überraschend schöne Wege, und wer den Expressionismus in seiner künstlerisch wertvollen Gestalt kennen und lieben lernen will, mag sich an seinen „Tanzwirklichkeiten" entzücken.

Beiträge Heinrich Werners über „Hugo Wolf in Meierling" mit zwei ungedruckten Briefen Wolfs und Helene Raffs über ihren Vater, werden dem Musikhistoriker willkommen sein. Aber auch darüber hinaus wird sich das Buch mit einer Reihe trefflicher Novellen, besonders mit zwei neuen musikalischen Märchen von dem begeisterten Mozartverehrer Wilhelm Matthiessen viele Freunde erwerben. Als Verfasser kürzerer Aufsätze seien noch besonders genannt: Adelheid v. Veith, Paul Marsop, Konrad Huschke, Ferdinand Gregori, Max Hehemann. Im Hinblick auf die reiche und schöne Ausstattung dieses Bandes ist der Preis von 12 M. als außerordentlich niedrig zu bezeichnen.

Dr. H. Thierfelder

Wilhelm Rinkens, Sonate in C-Moll für Violine und Klavier op. 20. Berlin-Leipzig, N. Simrock.

Ein Werk von tüchtigem, wohlgefügtem Wuchs, an dem man beinahe die Altersringe des Komponisten zählen kann. Die Violine ist trefflich und wirkungsvoll behandelt, der Klavierpart hingegen ist von schwerem deutschen Kaliber, worunter die gesanglichen Partien des Werkes etwas Schaden leiden. Mehr Grazie hätten wir gerne gewünscht, trotz einem oder zwei wohlgemeinten „con grazia", die auf dem Papier stehen. Der Hauptsatz bringt 3 Themen und verarbeitet sie aufs beste. Besonders hervorheben möchten wir das dritte C-Dur-Thema, das einen gesanglichen Schubertartigen Charakter besitzt. Sein melodischer Einfluß erstreckt sich bewußt oder unbewußt auch auf den zweiten langsamen Satz. Es erscheint hier mit dem zweiten E-Moll-Thema gewissermaßen zu einer Einheit verquickt. Am stärksten wird das Hauptthema herangezogen. Nachdem es die verschiedensten Wandlungen durchgemacht hat — einzelne Bestandteile sind sogar in Umbildungen der beiden andern Themen zu treffen —, springt am Schluß des ersten Satzes daraus ein Fugenthema hervor; zu einem eigentlichen Fugato kommt es allerdings erst am Ende des Schlußsatzes. — Kurz, wie schon gesagt, ein wirklich respektables Werk. Aber e i n e s will uns nicht behagen, daß nämlich der Komponist ein derart simples, wenig sagendes Hauptthema genommen hat. Wir haben ohne weiteres gesehen, daß es Rinkens nicht an Erfindungskraft fehlt. Worin liegt also der Mangel? Es ist wahr, man kann mit Geist aus dem geringfügigsten Motiv etwas herausschlagen, aber das dürfte keine Entschuldigung für

schlechte Hauptthemen sein. Rinkens hat ja aus dem Thema herausgepreßt, was es hergeben mochte. Aber diese fast bis ins Unkenntliche gehenden Umbildungen und Auflösungen sind vielleicht ein Beweis dafür, daß mit dem Thema, so wie es ist, nicht viel anzufangen war. „Der Gehalt macht's", steht irgendwo geschrieben, und so möchten auch wir dieses beherzigenswerte Wort hier aussprechen. Möge uns der Komponist noch weitere Sonaten bescheren, dann aber mit besseren Hauptthemen. W

Riccardo Pick-Mangiagalli. Quatuor op. 18. Universal-Edition Nr. 2652.

Das mit dem Namen Streichquartett betitelte op. 18 besteht aus drei kleinen Sätzen: Nocturne, Ariette, Epilogue. Unpersönliche, wenig Erfindung zeigende Musik: der Mittelsatz, Ariette, ist wohl noch das beste, wenigstens stören hier nicht, wie im ersten und letzten, Unzulänglichkeiten in Form und Satzschreibweise, oft kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, als ob vieles am Klavier erdacht und für Streichquartett dann übertragen sei.

Aloys Habá op. 7. Quatuor à cordes. Ebenda Nr. 6418.

Ein Streichquartett im Vierteltonsystem. In dem Vorwort dazu bemerkt der Komponist, daß seine Beschäftigung mit dem Vierteltonsystem um Jahre zurückreicht und dieses Quartett als die Frucht völligen Einlebens in die „neue Sprache" anzusehen sei. Inwiefern das Werk eine neue Sprache geben soll, ist nicht einleuchtend: jedenfalls wirken diese Klänge nicht neuer, nicht überraschender als wie die z. B. im II. Streichquartett op. 17 von Bartók.

Über den Inhalt des Werkes sei folgendes bemerkt: Das Können des Komponisten sei nicht bestritten. Die Entwicklung des Scherzo, Largo und Schlußsatzes aus dem 1. und 2. Thema der Allegro non troppo mögen als Beweise dafür gelten. Was aber nützt schließlich dieses Können, was nützen alle Klangkombinationen, was hat man von dieser konstruierten, erdachten Musik, wenn es an der Hauptsache fehlt: an Erfindung — an Einfällen?

Béla Bartók op. 17. II. Streichquartett. Ebenda. Nr. 6371.

Das II. Streichquartett ist ein erneuter Beweis der starken Begabung Bartóks. Besonders das Allegro molto capriccioso ist ein Meisterstück in Form und Satzschreibweise; wie sich aus einem originellen Einfall (ein paar Noten) zwingend der ganze Satz entwickelt, ist bewundernswert; so kühn und so gewagt auch die Zusammenklänge sind, nie hat man das Gefühl, daß diese Musik etwa konstruiert und erdacht sei.

Willy Renner

George Armin, Von der Urkraft der Stimme. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann, Leipzig).

Ein Vortrag in Buchform mit einleitenden Worten von Dr. Ludwig Wüllner, der durch den Druck auch anderen interessierten Kreisen zugute kommt. Dem Gesamteindruck des Buches und der darin verfochtenen neuen Methode (die ich allerdings schon von anderer Seite kennenlernte und selbst vertrete) kann man nur das Zeugnis ausstellen: Glänzend. Einiges reizt allerdings auch zum Widerspruch, so vor allem das Abhusten oder Explodieren (!?) des Stöhnlautes, was ein unwillkürliches Reißen an den Stimmbändern zur Folge haben dürfte. Der Verfasser spricht mit Müller Brunow: „Wem es gelingt, alle Vokale im ganzen Umfang seiner Stimme rund zu bilden, der hat das Geheimnis der schönen Stimme gelöst. Ein solcher Vokalist singt fehlerfrei, d. h. ohne Gaumen-, Hals-, Nasen- und Kehlbeiklang." Das Ideal des Lehrers wie des Schülers! Freilich führen viele Wege zu diesem Ziel, wenigstens will es so scheinen, wenn man die überwältigende Fülle der Gesangslehrbücher überblickt, die alle diesen druckfreien Idealton als Ziel ausschließlich ihrer Methode preisen. George Armin erreicht dieses Ziel durch das Stauprinzip. Aus diesem unscheinbaren, unartikulierten Laut seelischer Erregung, der mit eigentlichem Singen nichts gemein hat, entwickelt der Verfasser den Gesangston. In der Tat wohnt diesem Urlaut der fließende, schlakkenfreie, strahlende und doch weiche Gesangston inne, wenigstens sind in ihm alle Grundbedingungen dieses Zieles enthalten. Mit bloßen Versuchen und Experimenten ist allerdings nichts zu erreichen, denn mit jenem Stauton, der Hals und Kehle in Mitleidenschaft zieht, so daß ein Würgton entsteht, hat die richtige Methode nichts gemein. Nur guten, gewissenhaften und mit der Materie ganz vertrauten Gesangslehrern wird es vorläufig vorbehalten sein, mit dieser „Urkraft" zu arbeiten und sie zu bilden, wenn nicht eine heillose Verwirrung unter den Schülern angerichtet werden soll.

B. A.

Neuerscheinungen

Ravanello, Oreste: Breve Studie sull Imitazione con relativi Esercizi. (Kurze Studien über die Nachahmung mit dazu gehörigen Übungen.) Guglielmo Zanibon, Padova. 24 Seiten.

Bach, Joh. Seb.: Orgelwerke. Bd. 4: 45 Choralvorspiele, Bd. 5: Orgelwerke manualiter (bearbeitet von W. Eckardt). Leipzig, Steingräber-Verlag.

Pachelbel, Joh.: Fuge in E-Moll, für Orgel bearbeitet von Kurt Erbe. Leipzig, Steingräber-Verlag.

Concone: 50 Gesangsübungen, op. 9 (bearbeitet von Philipp Gretscher). Leipzig, Steingräber-Verlag.

Gysi, Fritz: Max Bruch. 110. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich (Art. Institut Orell Füßli, Zürich). 8°, 28 Seiten.

Dont, Jakob: Gradus ad Parnassum; für Violine mit unterlegter 2. Violine. Op. 39 (3 Hefte), op. 38a (2 Hefte), op. 38b (1 Heft) bearbeitet von Walter Hansmann. Leipzig, Steingräber-Verlag.

Mozart, W. A.: Klavierkonzert in B-Dur (Köchelverzeichnis Nr. 456). Neue Ausgabe mit unterlegtem 2. Klavier von Bruno Hinze-Reinhold. Leipzig, Steingräber-Verlag.

Kreuz und quer

Der im letzten Heft in Aussicht gestellte Abdruck des Artikels: Arthur Nikisch über den Vortrag alter Musik unterbleibt angesichts des Todes seines Verfassers, da eine Stellungnahme hätte erfolgen müssen. Vielleicht bietet sich später hierfür eine Gelegenheit. Auch die Diskussion über die Fermatenfrage muß noch zurückgestellt werden.

Ein Wort über den Gassenhauer. Sein Gebrauch ist uralt. Übermütige Scherz- und Spottlieder im Possenreißer- und Bänkelsängertone finden wir bereits im Altertum. Die Kunst der beim Zusammenbruch der alten Welt brotlos gewordenen Gaukler und Spaßmacher der alten römischen Arenen rettete sie hinüber ins Mittelalter. Nicht ohne Kämpfe, denn die Kirche war ihren Darbietungen aus guten Gründen wenig hold. Da der Mensch aber ohne Humor nicht gut leben kann, besonders in schlimmen Zeiten, so setzte sich auch diese vom Volke sehr begehrte Kunst immerhin durch. Sozusagen inkognito, wie das unter der Asche der vergangenen antiken Kunst glühende Feuer, für dessen Wiederanfachung die Zeit noch nicht gekommen war. Als derbe Vagantenpoesie erfreuten sich solche spaßhafte Einfälle in musikalischer Verbrämung allmählich immer größerer Verbreitung, namentlich die umherziehenden Studenten nahmen sich ihrer mit geschäftiger Pflege an. Gegen Ende des Mittelalters mag eine eigentlich „klassische" Zeit dieser Kunstgattung eingetreten sein. Die italienische Villanelle (Frottole), das französische Vaudeville und nicht zuletzt eben das deutsche „Gassenhawerlin" bergen ein reiches Stück Kulturgeschichte vergangener Jahrhunderte in sich. Das sollte man immer bedenken, wenn man über den Gassenhauer schlechthin urteilt. Diese älteren, als Gassenhauer im heutigen Sprachgebrauch übel beleumundeten Stückchen sind zu einem nicht geringen Teile künstlerisch durchaus ernst zu nehmen, d. h. manche von ihnen entstammen einem musikalisch hochbegabten und technisch gut geschulten Kopfe. Was der Bezeichnung heutzutage vor allem ihren üblen Beigeschmack gibt, ist oft weiter nichts als die meist geradezu niederträchtige Art ihrer Wiedergabe. Dazu kommen noch die vielen unpassenden Gelegenheiten, denen in unsrer Zeit solche Stücke als musikalische Verbrämung dienen müssen. Kann man Gassenhauer (diesmal in der schlimmen Bedeutung des Wortes) doch in einer beschämend großen Anzahl von „Hausmusik" treibenden Familien als die oft alleinigen Vortragsstücke antreffen! Würden die gleichen Familien wohl einen Besuch empfangen, der ihnen angetrunken oder in einem Clownkostüm seine Aufwartung machen wollte? Daher fort mit dem Gassenhauer, wo er nicht hingehört! Aber gönnen wir ihm ein Daseinsrecht da, wo er in seinem Element ist, in ausgelassener Gesellschaft, als Ausfluß und zur Belebung der fröhlichen Stimmung, sei es zu Hause, auf der Studentenbude, auf einer Landpartie. Dahin gehört er, und von dort wird ihn niemand vertreiben können, solange man dort noch singen und lustige Geschichten hören mag. Aber eine Bedingung muß die Ästhetik auch hier stellen: Der Vortrag eines Gassenhauers muß Schmiß, Humor und urwüchsige Musikalität besitzen, sonst schmeckt das Ganze wie abgestandenes Bier oder verwitterter Sekt!

Dr. Hermann Matzke

Über Hugo Alfvéns Sinfonie Nr. 4, C-Moll, op. 39 für großes Orchester und zwei Singstimmen.

Wien, die Hauptstadt des valutaschlechtesten Landes, zieht die hervorragendsten Kunstgrößen an, beherbergt die namhaftesten Künstler. Und so herrscht begreiflicherweise ein bewegtes musikalisches Getriebe in den Konzerten und in den Opernhäusern. Der Zustrom von Fremden, die Teilnahme derselben am Musikleben ist ein außergewöhnlich starker. Die für die Weihnachtstage angekündigte Aufführung von „Fidelio" (mit der Weidt, mit Slezak und Mayr), der „Meistersinger" (mit der Lehmann und mit Ostvig) in der Staatsoper unter Schalks Leitung, sowie ein Konzert der Philharmoniker zogen auch mich nach Wien. Über das neueste Werk des Schweden Alfvén, die 4. Sinfonie, möchte ich meine Eindrücke festhalten. Die Neuheit des Stockholmers, der gegenwärtig Universitäts-Musikdirektor zu Upsala und Dirigent des bekannten Studentenchores „Orphei Drängar" ist, wurde im Vorjahr in seiner Vaterstadt uraufgeführt, dann folgte Paris, jetzt Wien. Sie kann, obwohl formell als sinfonische Dichtung in einem Satz sich gebend, als ein ins Musikalische übertragenes Drama — vier Sätze, vier Akte — angesprochen werden. Die handelnden Personen werden durch verschiedene Themen ersetzt. Der Inhalt behandelt „ein vom Zauber mondbeglänzter Schären umspieltes Liebesmärchen zweier junger Menschenkinder". Als neuartiges Element tritt die Verwendung der Singstimmen (die Ausführenden Frl. Otti Hey und Herr Maikl waren unsichtbar hinter dem Orchester postiert), die bloß auf dem Vokal A, gleichsam als Instrument, die Gefühlsmomente schildern, hinzu.

Der Beginn versetzt uns in eine nordische Landschaft, dunkle Töne in der Tiefenlage erklingen: düstere Wolkennacht. Schmerzlich gefärbte Motivfloskeln treten auf. Das Wellenthema rollt in den Celli und Bässen; anmutig umkosende Triolen der Holzbläser lichten die Stimmung. Einem Fortissimo-Aufschwung des Orchesters folgt gleich wieder die rollend graue Bewegung. Im Cello, dann in der Solovioline tauchen warmmelodische Gesänge auf, worauf wundervolle Orchesterfarben aufleuchten. Plötzlich beben fröstelnd die Instrumente, ein allmähliches Anschwellen, das sich zu Naturjubel steigert. Die Trompete bringt das Thema. Nach chromatischen Hörnerrufen ertönt eine Tenorstimme — ein schmerzlich wehmütiges Stöhnen und Flehen. Als Themen finden Verwendung: das des jungen Mannes (der in den Schären umherirrend nach der Geliebten sucht), das des jungen Mädchens, ferner ein leidenschaftliches, das die glühende Liebessehnsucht des Mannes zum Ausdrucke bringt. In treibender Hast steigert sich das Sehnsuchtsverlangen, das in prangend seltsamen Klängen zu exstasischem Ausbruch führt. Wieder ertönt die Tenorstimme in ergreifenden Schmerzenslauten (mit Vorhalten in der Melodie und Halbtonrückungen). Harfen, Klavier und Holz verbinden sich zu gläsern glitzernden Harmonien (Überleitung zum Scherzo), das verheißungsvolle Flimmern kündet die Erscheinung der Geliebten an. „Der Allegroteil stellt sich als eine freundliche Nachtstimmung dar." Vor Eintritt der Sopranstimme tollt es im Orchester, schrill pfeift die Pikkoloflöte. Die Haltung wird lieblicher mit dem Einsatz der Sopranstimme. Versöhnungstöne, doch noch in schillernde Trauerfarben getaucht. Spikkatogerede der Streicher, abfallende Bässe führen zu innig beseelten Weisen, die zu zündendem Orchesterfortissimo anschwellen. Da beginnt ein Kichern, Lachen, ein Hexensabbat; vor dem Abgesang meldet sich wieder das Violinsolo. Als Hauptinstrument wird in diesem Teil neben der Singstimme das Klavier färbend verwendet.

Das ohne Unterbrechung sich anschließende Lento schildert allmähliches Tagwerden, Sonnenaufgang, Liebeswerben, die eigentliche Liebesszene. Die wortlosen Singstimmen vereinen sich im Duett (irisierende Farbenmischung des Klaviers, der Harfen, der Celesta und Streicher). Als packendes Moment wirkt die Solo-Cellostelle mit Oboe; harmonische Erhellung, dann folgt

wieder das zuckende, furchtbare Wüten des Orchesters. Aus dem Klagen, Schreien, der sinnlichen Aufgepeitschtheit des Orchesters heben sich dröhnend die Hörner heraus. Nach der Sänftigung kündigt sich das Motiv des jungen Mädchens in der Sologeige an — schließlich: „verklingendes Glück".

Der vierte Teil bringt Wiederholungen. Nach den Singstimmen erscheint das Wellenmotiv in den Kontrabässen blähig umgebildet. Wieder ein Aufwallen, im Orchester chromatisch heulende Läufer in den Hörnern. Dann entsteigen Klänge dem Instrumentalkörper wie gemalte, gläserne Trauerblumen. Englisch Horn und Oboe singen ein Klagelied. Da wuchtet und dröhnt es plötzlich wie von tausend Schmerzenszungen. Trompetenrufe, nachschlagender Rhythmus, unisono Streicherchor — wieder die dunkle tiefschmerzliche Gefühlsausdeutung. Warmmelodische Stellen leiten zur Schlußsteigerung, sodann ein Verklingen wie zu Beginn. In unnachahmlicher Farbengebung entrollte das Meisterorchester der Philharmoniker diese sinfonische Dichtung seltsamster Art.

Der feuergeistige Dirigent Grevilius (Stockholm), der anwesende Komponist und das Orchester wurden stürmisch bejubelt. Franz Gräflinger (Linz)

Dessau. Das Friedrich-Theater und die Kammerspiele wurden durch Brand völlig vernichtet. Dabei ist auch die kostbare „Tannhäuser-Partitur", von Wagners eigener Hand geschrieben, mit verbrannt.

Charlottenburg. Das Deutsche Opernhaus hat seine Bilanz für die Spielzeit 1920/21 abgeschlossen. Sie ergab ein Defizit von etwa 115000 Mk. Dies dürfte das weitaus geringste Defizit sein, das eine deutsche Opernbühne zur Zeit zu verzeichnen hat, wobei besonders zu berücksichtigen ist, daß dem Deutschen Opernhause, abgesehen vom Pachterlaß durch die Stadt Charlottenburg, keinerlei Zuschüsse zuteil werden.

Cuxhaven. Das Stadttheater, das im vorigen Jahre durch einen Umbau des Glockes Hotels entstanden ist, kann sich nicht halten, und man sieht sich zum Verkauf gezwungen. Um diesen sehr zweckentsprechenden Theaterraum der Stadt zu bewahren, hat sich der Magistrat der Sache angenommen, und er plant jetzt, in Gemeinschaft mit den hiesigen Banken und den Reedereien, eine Gesellschaft ins Leben zu rufen, die das Grundstück erwirbt und den Betrieb des Theaters in die Hand nimmt. Es ist hierfür ein Kapital von etwa 400000 Mk. nötig, das durch Anteilscheine von mindestens 500 Mk. aufgebracht werden soll.

Wiesbaden. Das Residenztheater, bisher in Privathänden, wurde auf 10 Jahre dem Staatstheater verpachtet. Es soll unter Hagemanns Leitung besonders die Mozartoper gepflegt werden. Es ist erfreulich, daß sein Verbleiben in deutschen Händen nunmehr gesichert ist.

Der Leipziger Bildhauer Georg Muth hat eine Arthur Nikisch-Büste geschaffen, von der die Nachbildungen in Porzellan (18 cm hoch) bei Breitkopf & Härtel in Leipzig zu haben sind; in Bronze und Gips sind sie in Vorbereitung.

Künstler-Postkarten. Im Verlag von Breitkopf & Härtel ist eine Serie von 100 Postkarten (à 1 Mk.) erschienen, die treffliche Bilder berühmter Musiker der Vergangenheit und der Gegenwart aufweist. Zum Teil sind es Karikaturen, außerdem humorvolle Silhouetten Böhlers, ferner Zeichnungen F. Stassens zu Wagners Musikdramen.

Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands hat sich mit dem Übelstande, daß die Finanzämter von den Konzerthonoraren den Steuerabzug gemäß dem Erlaß des Reichsfinanzministers am 1. April 1921 erheben und außerdem noch die Umsatzsteuer für dieselben Honorare einziehen, energisch befaßt. Der Reichsfinanzminister hat auf eine diesbezügliche Eingabe des Verbandes hin die Landesfinanzämter durch ein Rundschreiben angewiesen, eine derartige Doppelbesteuerung zu unterlassen. Der Verband fordert die konzertierenden Künstler, welche in dieser Weise doppelt besteuert worden sind oder noch besteuert werden sollten, auf, sich unter Vorlegung der Unterlagen beim Verbande zu melden, der dann ihre Ansprüche vertreten wird.

Frankfurt. Eine Berufsorganisation der Musikwissenschaftler. In Dr. Hochs Konservatorium fand eine von der Vereinigung der Musikwissenschaftler in Bonn einberufene Tagung statt, die von Fachvertretern der Universitäten Leipzig, Freiburg, Köln, Heidelberg sowie von Musikwissenschaftlern in freiem Beruf besucht war. Die Versammlung verfolgte den Zweck, in kürzester Frist eine straffe Berufsorganisation sämtlicher deutschen Musikwissenschaftler in die Wege zu leiten, zur Wahrung der allgemeinen geistigen und besonders auch der wirtschaftlichen Standesinteressen. Nach lebhafter und anregender Aussprache ist diese Organisation einstimmig beschlossen worden. Es sollen, möglichst in Anlehnung an die bereits bestehenden musikwissenschaftlichen Institute, Ortsgruppen gebildet werden, die durch eine zentrale Geschäftsstelle miteinander verbunden und in einem alljährlich einzuberufenden Vertretertag zu gemeinsamem Wirken zusammengefaßt sind. Der erste allgemeine Vertretertag soll im Sommer dieses Jahres in Leipzig stattfinden. Der Vorsitz des Verbandes liegt bis dahin in den Händen der Universitätsprofessoren Schiedermair (Bonn) und Bauer (Frankfurt). Die Geschäftsstelle verwaltet cand. phil. Grues (Köln-Mülheim, Wallstraße 105), der zu allen näheren Auskünften bereit ist.

Berlin. Spontane Ehrung für Nikisch im Sinfoniekonzert der Philharmonie. Am 24. Januar, ein Tag nach Nikischs Tode, fand unter Kapellmeister Richard Hagel ein Sinfoniekonzert mit Liszts Präludien und Tschaikowskys 5. Sinfonie statt. Der Dirigent ließ sofort den Trauermarsch aus der Götterdämmerung auflegen, und als er sich an das Publikum wandte, standen bei dem Namen Nikisch alle Anwesenden auf. Es sei ein feierlicher Moment gewesen, als der Dirigent mit den Worten schloß: Und so senden wir dem unvergeßlichen, großen Künstler durch die Weiheklänge aus der Götterdämmerung unsre letzten Scheidegrüße nach. Er hat das große Geheimnis des Todes erschaut.

Die in Hamburg erscheinende Zeitschrift „Die Musikwelt" hat ein Arthur-Nikisch-Heft mit einer größeren Zahl von Beiträgen herausgegeben, das nun gerade zum Tode Nikischs erschien.

Notizen

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Prinzessin Malve", phantast. Ballett in 3 Akten, von Raoul Máder (Budapest, Opernhaus).

„Versunkene Glocke" von Gerhart Hauptmann, Orchestermusik von G. von Spallart (Minden, Stadttheater).

KONZERTWERKE

„Sonate für Violoncello-Solo und großes Orchester" von Walter Engelsmann (Bochum, Städtisches Orchester).

„Suite nach Worten von Hermann Hesse" op. 71 von Walter Niemann (Berlin).

„Drei Orchestergesänge", von Edward Moritz (Stuttgart).

„Sinfonie F-Moll", für großes Orchester, „Serenade G-Dur in vier Sätzen" für Streichorchester von C. Louis Hammer (Zwickau, städt. Kapelle).

„Streichquartett E-Moll" op. 33, von Volkmar Andreae (Berlin, Waghalter-Quartett, deutsche Uraufführung).

„Von deutscher Seele", Kantate von Pfitzner (Berlin).

„Trio-Suite" (B-Dur) für Oboe, Horn und Klavier op. 23, von Hermann Henrich (Koblenz).

„Der Geiger von Gundelfingen", historisches Singspiel von A. Bauer (Gundelfingen, Musikverein).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Sonaten" für Klavier Nr. 1 (Romantische) op. 60, Nr. 2 (Nordische) op. 75 von Walter Niemann (Berlin, Leipzig, München, Frankfurt a. M., Breslau, Cassel).

„Der Orchideengarten" op. 76, und „Alt-China" op. 63 von Walter Niemann (Berlin, Leipzig, München, Hannover, Marburg).

„Levantisches Rondo" von Hermann Unger (Köln).

„Von deutscher Seele", Kantate von Pfitzner (Stuttgart, Landestheater).

„Einsätziges Klarinettenquintett" von Kurt Schubert (Berlin, Tonkünstlerverein).

„Christelflein" von Pfitzner, „Josephslegende" von Strauß (Bern, Stadttheater).

„Graziella", Oper von H. Albert Mattausch (Bautzen, Stadttheater).

„Mutter Erde" von Hugo Kaun (Berlin, Singakademie).

Musikfeste und Festspiele

Breslau. Vom 29 April bis 1. Mai findet unter Leitung von Georg Dohrn das äußerer Umstände wegen immer verschobene Reger-Fest statt. Bestellungen nimmt das Büro des Orchestervereins in Breslau, Schuhbrücke 77, entgegen.

Nürnberg. Ein modernes Kammermusikfest wird hier im Mai stattfinden; je ein Abend wird Pfitzner, Joseph Haas und Hermann Zilcher gewidmet sein.

Rostocker Frühjahrswoche. Nach dem Vorbilde der Kieler und der Lübecker Herbstwoche für Kunst, Kultur und Wissenschaft wird auch Rostock, die dritte große Stadt des Nordens, eine Woche veranstalten, die angefüllt ist mit wissenschaftlichen Vorträgen, Meisteraufführungen im Stadttheater und Konzerten des städtischen Orchesters, das unter der Leitung von Heinrich Schulz sein 25jähriges Jubiläum feiert. Als Zeitpunkt ist die Woche vom 26. Februar bis 3. März bestimmt worden.

Musik im Auslande

Japan. Wie uns unser Mitarbeiter Ernst Stier, der besondere Beziehungen zu Japan hat, mitteilte, ist die deutsche Musik in Japan sehr im Vordringen. Eine ihrer wichtigsten Pflegestätten ist die Kaiserliche Musikschule in Tokio, an der mehrere deutsche Lehrer tätig sind. Auf ihre Veranlassung gingen junge talentvolle Japaner nach Vollendung ihrer dortigen Studien zur weiteren Ausbildung nach Berlin und kehrten mit neuen Anschauungen zurück. Als unermüdlicher Pionier der deutschen Kunst muß vor allem Prof. Kron genannt werden, ein geborener Braunschweiger, der seit 1913 in Tokio wirkt. Wie erfolgreich sich seine Tätigkeit auch im Weltkriege entfaltete, beweist die 1917 unter Krons Leitung veranstaltete Aufführung von Mendelssohns „Walpurgisnacht", die in deutscher Sprache tadellos gesungen wurde. Auf Veranlassung des Kultusministers müssen nun Orchester und Chor der Musikschule, insgesamt 246 Personen, zweimal im Jahre Konzertreisen durch alle großen Städte des Reiches unternehmen. Überall feiern sie glänzende Triumphe. Säle, die 6000 Personen fassen, sind stets voll besetzt. 1920 veranstaltete Prof. Kron eine Beethoven-Feier zum 150. Geburtstag des Meisters, bei der u. a. die Egmont-Ouvertüre, die Eroica, das Klavierkonzert C-Moll und eine Reihe Gesangsstücke zu Gehör gebracht wurden.

In Lüttich hat sich ein Komitee gebildet, das den hundertsten Geburtstag César Francks, des größten Komponisten, den Belgien hervorgebracht hat, durch große Festlichkeiten feiern will. U. a. ist ein internationales Musikfest mit Werken Francks geplant, die Aufführung einer bisher unbekannten Oper „Rebekka", sowie die Enthüllung eines Denkmals für den Meister.

New York. Geraldine Farrar theatermüde. Geraldine Farrar, die Primadonna der Metropolitan-Oper, will sich am Abschluß dieser Spielzeit von der Bühne zurückziehen.

London. Die Covent Garden-Oper in London, die so lange eine Stätte für die Werke Mozarts und Wagners war, ist jetzt in ein Lichtspieltheater umgewandelt worden.

Zürich. Um das Schaffen der jungen schweizerischen Komponisten zu fördern, veranstaltet die Firma Hug in ihrem neuen Helmhaus-Saale diesen Winter vier bis fünf Intime Musikabende.

London. Vom 22. bis 24. Februar d. J. findet ein dreitägiges Bach-Fest statt unter Leitung von Dr. W. G. Whittaker.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Erfurt. Prof. Wilhelm Rinkens wurde als Leiter des Musiklehrerseminars an das Thüringer Landes-Konservatorium verpflichtet.

Von Gesellschaften und Vereinen

Pauliner-Konzert in Dresden. Am 25. Februar will die Universitäts-Sängerschaft zu St. Pauli aus Leipzig im Vereinshaus in Dresden ein Konzert geben unter Leitung von Prof. Friedrich Brandes. Vorgesehen sind u. a. Bruckner: Das deutsche Lied; Franziskus Nagler: Helgoland. Der „Paulus" wird in diesem Sommer sein 100 jähriges Bestehen feiern.

Plauen i. V. Hermann-Kögler-Abend. Die Vogtländische Kunstvereinigung widmete den ersten der von ihr geplanten Komponistenabende dem Schaffen Hermann Köglers. Der Komponist spielte seine Werke selbst: Präludium und Fuge op. 33 in B-Moll, Intermezzi op. 49, Sorge-Lieder (Sopronistin Charlotte Lienemann) und Violoncellosonate (Hermann Genz). Der zweite Satz der Sonate mußte wiederholt werden. Eine kurze Einführung in Leben und Schaffen Köglers gab Julius Gatter.

Die finanzielle Not des Salzburger Mozarteums, von der wiederholt die Rede war, dürfte durch eine Spende von Richard Strauß, die einen Betrag von 4000 Dollar aufweist, wenigstens vorläufig gehoben worden sein. Auch Reinhardt, der demnächst nach Amerika geht, wird die Sammlung für das Mozarteum fortsetzen.

Persönliches

Lily Herking, die beliebte Kammersängerin des Friedrich-Theater in Dessau, ist bei dem Brande in den Flammen umgekommen.

Im Alter von 82 Jahren starb in Waltendorf bei Graz Ernst Vogel, der frühere langjährige Präsident des Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes.

Der Baritonist Peter Lambertz veranstaltete in Plauen mit gutem Erfolg einen „Wilhelm-Rinkens-Abend" unter Mitwirkung von Else Fengler-Winter (Sopran), Frau Rinkens-Otto (Rezitation). Am Flügel der Komponist.

Richard Korschén, das frühere Mitglied des Opernhauses in Frankfurt a. M., ist daselbst im Alter von 70 Jahren gestorben.

Unser sehr geschätzter Mitarbeiter, der Komponist und Klavierpädagoge Martin Frey in Halle a. S., hat am 23 Januar seinen 50. Geburtstag gefeiert.

Als Nachfolger Fritz Buschs hofft man Dr. Karl Muck für Stuttgart zu gewinnen.

Fritz Reiner, der bisherige Dresdener Kapellmeister, ist an die Chicagoer Oper verpflichtet worden.

Leipzig. Am 1. Februar waren 100 Jahre verflossen, seitdem die bekannte, 1806 gegründete Firma C. A. Klemm im Alleinbesitz der Familie Klemm ist. Bis dahin firmierte die musikalische Leihanstalt Klemm & Lehmann; Mitinhaber war der Musiklehrer Magister F. J. Lehmann, der am 1. Februar 1822 aus der Firma austrat und Carl August Klemm die musikalische Leihanstalt allein überließ.

Preisausschreiben

Der Arbeitsausschuß für das 2. Rhein. Kammermusikfest, das vom 9. bis 13. Juni d. J. in Köln und im Brühler Schloß bei Köln stattfindet, erläßt ein Preisausschreiben für Kammermusikwerke. Es können noch nicht aufgeführte Werke jeglicher Gattung (doch ohne Klavier) eingereicht werden, deren Dauer möglichst 30 Min. nicht überschreitet. Außer der Partitur sind spielfertige Stimmen mitzusenden. Die Werke sind mit einem Kennwort zu versehen, der Name des Komponisten ist in einem Briefumschlag, auf dem das Kennwort verzeichnet ist, einzuschließen. Noten, denen kein Rückporto beigelegt wird, können nicht zurückgesandt werden. Preisgekrönte Werke werden beim 2. Rheinischen Kammermusikfest uraufgeführt. Alle sonstigen Rechte bleiben dem Komponisten. Die Preise sind 3000 und 2000 M. Letzter Einsendungstermin ist der 1. März 1922. Alle Sendungen sind zu richten an den Arbeitsausschuß der Rheinischen Kammermusikfeste zu Händen des Studienassessors Brinkmann, Köln-Lindenthal, Klosterstraße 54, Fernruf B 9269.

Trier. Der Verlag der Deutschen Sängerwarte in Trier veröffentlicht in seiner Januar-Nummer ein Preisausschreiben zur Erlangung guter unbegleiteter Männerchöre und setzt dafür Preise von 1—3000 M. aus. Die näheren Bedingungen sind aus Nr. 4/X. Jahrgang der Sängerwarte ersichtlich. Schluß des Einsendungstermins ist der 31. März 1922.

BEZUGS-BEDINGUNGEN

AB 1. JANUAR 1922 KOSTET DIE Z. F. M. VIERTELJAHRLICH:

IN DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH UND UNGARN:

Durch Buch- und Musikalienhandlung zum Abholen M. 13.50
Beim Postamt bestellt und bezahlt (einschl. Postgeb.) M. 15.—
(Nur innerhalb Deutschlands)
Vom Verlag direkt unter Streifband einschl. Porto M. 20.—
(Einzelhefte je M. 3.—, Spezialhefte je M. 4.50)

IM AUSLAND:

Durch Buch- und Musikalienhandlung nach Baltische Staaten, Polen, Tschecho-Slowakei u. Balkanstaaten . . . . . . M. 13.50
Nach allen sonstigen Auslandsplätzen . . . . . . M. 40.—
Bei direktem Bezug vom Verlag kommen zu obigen, im voraus einzusendenden Preisen Portospesen, z. Zt. für 6 Hefte M. 10.-

Einbanddecken für den Jahrgang 1921 sind zum Preise von M. 20.— zu haben.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Für die Schriftleitung Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Für die Werbung: Fritz Nagel, Leipzig-R. Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 5, erscheint am Sonnabend, den 4. März 1922, als Sonderheft „Musik und Messe"

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß
Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 5 — *Leipzig, Sonnabend, den 4. März* — 1. Märzheft 1922

Musikalische Gedenktage

1. 1882 Theodor Kullak † in Berlin / **2.** 1824 Friedrich Smetana * in Leitomischl / **3.** 1706 Johann Pachelbel † in Nürnberg — 1824 Giovanni Battista Viotti † in London / **8.** 1714 Philipp Emanuel Bach * in Weimar — 1858 Ruggiero Leoncavallo * in Neapel — 1869 Hector Berlioz † in Paris / **10.** 1832. Muzio Clementi † in Evesham (Warwickshire) — 1844 Pablo de Sarasate * in Pamplona — 1870 Ignaz Moscheles † in Leipzig — 1910 Karl Reinecke † in Leipzig / **12.** 1832 Friedrich Kuhlau † in Lyngbye bei Kopenhagen — **13.** 1860 Hugo Wolf * in Windischgräz (Untersteiermark) / **14.** 1804 Johann Strauß (Vater) * in Wien — 1846 August Bungert * in Mülheim a. d. Ruhr / **15.** 1684 Francesco Durante * in Fratta Maggiore Neapel — 1842 Luigi Cherubini † in Paris.

Messe und Musik

Von Franciscus Nagler

Jeder kirchenmusikalisch Orientierte und Interessierte weiß, was eine Messe ist: Die Vertonung der lateinischen Worte, die den Inhalt des katholischen Hauptgottesdienstes bilden, bestehend aus den Teilen: Kyrie (Herr, erbarme dich), Gloria (Ehre sei Gott), Credo (ich glaube), Sanctus (heilig), Benedictus (gelobt sei, der da kommt) und Agnus dei (Lamm Gottes, erbarme dich, gib uns Frieden). Wieviel tausendmal mag wohl dieser uralte Text komponiert worden sein! Die ihm innewohnende geheimnisvolle Kraft und Schönheit hat kaum einen ernsten Komponisten — ob katholischen Glaubens oder nicht — unberührt gelassen, mag er nun zum gottesdienstlichen Gebrauch wie die einstigen A-cappella-Komponisten oder wie Haydn, Mozart, Schubert, Rheinberger oder frei von dieser Bestimmung geschrieben haben.

Auch im letzteren Falle sind gewaltige Werke von höchstem Werte entstanden: Beethovens „Missa solemnis", Bachs „Hohe Messe", Friedrich Kloses „Messe in D-Moll", Albert Beckers „Messe in B-Moll".

Bis hierher hat vielleicht mancher Leser schon die Geduld verloren und fragt ärgerlich: Ja, was will er denn nur? Hat denn dieser Begriff der kirchenmusikalischen Messe eine Beziehung zur Bezeichnung der großen Handelsmärkte mit dem Namen Messe? Aber natürlich! Die heute vielgeschmähte Kirche ist — wie zu vielen anderen, ja fast allen Kulturerscheinungen — auch die Veranlassung zu den großen Handelsmärkten, also auch zur Leipziger Messe gewesen. Bitte, einen kleinen Ausflug ins Historische!

Zu Zeiten, als sich nur an wenigen bevorzugten Orten des Landes berühmte, gewissen Heiligen geweihte Stätten, Kapellen, Kirchen befanden, wurde wenigstens einmal im Jahre dem betreffenden Heiligen zu Ehren, meist an seinem Namenstage, ein großes Fest gehalten. Zu diesem wall-

fahrtete das Volk in Scharen, um den Gottesdienst mitzufeiern, der göttlichen Wunderkraft und des Ablasses, der umfangreichen Sündenvergebung teilhaftig zu werden. Tagereisen weit kamen die Menschen her. Diesen Wallfahrern mußte Gelegenheit gegeben werden, Speise und Trank, auf der Wanderung nötig gewordene Bedürfnisartikel und Heiligenbilder, Andenken usw. zu kaufen. Das geschah in Buden und Verkaufsstätten, die in der Nähe des Heiligtums, meist gleich auf den Friedhöfen, bei anwachsender Frequenz dann auf größeren Plätzen aufgestellt waren. Im Laufe der Zeit wuchsen sich diese Verkaufsgelegenheiten zu ordentlichen Märkten aus, bei denen nach und nach der kirchliche Charakter schwand. Nun weiter: Wenn der Priester der altkatholischen Kirche den ersten, allgemeinen Teil des Gottesdienstes schloß, um den zweiten, intimeren, die Eucharistie, die Abendmahlsfeier zu beginnen, entließ er die daran nicht Teilnehmenden mit den Worten: „Missa est concio“ — „Die Versammlung ist entlassen“.

Mit dem Worte Missa wurde also der Hauptgottesdienst eingeleitet, der davon in Deutschland den Namen Messe erhielt. Und dieser blieb schließlich auch für den Markt, nachdem besonders in den Städten seine ursprünglich kirchliche Veranlassung in Vergessenheit geraten war. Das geschah erklärlicherweise hauptsächlich infolge der Reformation. Die deutlichen Kennzeichen kirchlichen Ursprungs tragen die beiden noch heute stattfindenden großen sächsischen Landmärkte: der alljährlich im August gehaltene Laurentiusmarkt zu Lorenzkirch (Laurentius = Lorenz) an der Elbe, gegenüber Strehla, und der sogenannte „Stoppelmarkt“ zu Alt-Mügeln, an „Mariä Geburt“ im September. Welche Bedeutung und Ausdehnung diese Märkte erhalten haben, mag man aus einigen Zahlen sehen: Im Jahre 1843 hielten in Lorenzkirch feil 300 Schuhmacher, 130 Schnittwarenhändler, 125 Tuchmacher, 80 Leineweber, 40 Leinwandfabrikanten, 40 Händler mit Backwaren, 30 Beutler, 25 Mützenmacher, 25 Obsthändler, 23 Zwiebelwagen, 25 Kurzwarenhändler, 20 Pfefferküchler, 22 Bürstenbinder und 4 Italiener.

Unter den deutschen Meßstädten hält Leipzig mit Weltruf den ersten Platz. Konkurrenznöte hat es zwischen den Wallfahrtsorten wie zwischen den Markt- und Meßstädten immer gegeben. Durch die Gunst weiser Fürsten unterstützt, war Leipzig stets im Vorteil. Im Jahre 1168 sind seine beiden Hauptmessen, die nach dem dritten auf Ostern folgenden Sonntage genannte Jubilate- oder Ostermesse und die Michaelismesse, vom Markgrafen Otto den Reichen einfach gestiftet, d. h. mit Urkunden und Vorrechten ausgestattet worden. Innerhalb eines Meilenumkreises durfte kein anderer Markt stattfinden. Ein paar Jahrhunderte später legte sich sogar der Kaiser ins Zeug, um Leipzigs Sonderstellung zu sichern. Maximilian I. erließ 1507 ein Gesetz, nach dem im Umkreise von 15 Meilen nicht Markt und Messe gehalten werden durfte. Alle in dieser Peripherie erzeugten Waren mußten zuerst in Leipzig drei Tage lang feilgeboten werden, ehe man sie anderweit verkaufen konnte. Dieses Gesetz gab der alten Naumburger Messe den Todesstoß, obgleich die Bischöfe von Naumburg nichts unversucht ließen, ihr aus der kirchlichen Entstehung des Marktes hergeleitetes Recht zu wahren. Nicht einmal beim Papst fanden sie Hilfe, der sogar, wahrscheinlich aus irgendwelchen politischen Gründen, energisch auf die Seite des Kaisers trat und jede Zuwiderhandlung mit dem Kirchenbann bedrohte. Leipzig ist dem Kaiser Maximilian dankbar bis auf den heutigen Tag: Sein Standbild schmückt das Kaufhaus an der Universitätsstraße.

Also die Messe als Gottesdienst, als musikalisches Werk, und die Messe als Markt stehen im innigsten ursprünglichen Zusammenhange. Sollte diese alte geschichtliche Verbindung nicht bewußt geehrt werden? Ich meine, gerade der Leipziger Musikmesse erwächst eine schöne Aufgabe. Sie wird auf ein hohes Ziel hingewiesen, das nur sie überhaupt erreichen kann. Ihre Ausstellungen von Musikalien, Musikinstrumenten und Artikeln der einschlägigen Fabrikationen müßten nicht nur ein Gesamtbild des deutschen Schaffens auf musikalischen Gebieten geben, sondern auch erzieherisch wirken.

Nicht daß sie etwa nur Wertvolles zeigen. Auch das schlechte Beispiel kann bilden, wenn es richtig beleuchtet wird. Beim Musikhandel — und dieser ist ja der Veranstalter — tritt natürlich das geschäftliche Moment in den Vordergrund. Aber ein idealer Zweck, der das Ganze von der Sonne hoher Kunst und von dem milden Lichte echter Volkstümlichkeit bestrahlt erscheinen läßt, sollte nicht fehlen. Wenn ich auch den Weg nicht gleich weiß, den Willen dazu wünsche ich den Leitern.

Eine Solemnis höre ich die Leipziger Musikmesse klingen:

KYRIE

Erbarmen! Erbarmen! Die musikalische Not unseres Volkes ist groß. Es schreit nach Brot, und man bietet ihm Steine. Der Gassenhauer triumphiert. Die Masse trottelt fremden Schelmen nach. Mengen von Gebildeten hinterher. Vox populi — foxtrott! Wer verdient Millionen? Der Schlager-Komponist. Wer hungert? Der ehrliche Musikant. Hört, was unser Volk jetzt spielt und singt! Ist das das alte Deutschland, das einst von Lieb und Treue, von harmloser Lust und Heimatwonne widerklang? In dessen Gauen einst das nationale Lied gewaltig brauste? ... Um das verstimmte Klavier sammeln sich blöde Scharen, von falschen Propheten verlockt. Erbarmen: Schon die Kinder schleppt man zum Opferaltar. Die wiedererwachte jungfräuliche Laute versucht man zur Dirne zu machen. Aus dem Theater tönen fade Weisen und schwülstige Opern, deren Kunst wie in einem wüsten Traume stöhnt. Und die freie Seele? ... Laßt uns beten: Selig sind die künstlerisch reinen Herzens sind.

GLORIA

Noch aber lebt bei Tausenden der gute Geist, den große Zeiten uns geboren. In immer neuer Schöne strahlen die klassischen Gebilde. Noch rankt deutsche Romantik blühende Rosen. Man gräbt im Boden der Vergangenheit und fördert Schätze zutage, deren Edeltum die Besten unsrer Tage zur Bewunderung zwingt. Man münzt die Werte wieder. Hei, wieviel Ehrliche und Starke ringen nach hohen Dingen. Es muß ihnen gelingen. Und eine fröhliche Welt von kleinen Geistern jubelt und schluchzt in wahrer, echter Empfindung. Dorther quillt ein neuer Lebensstrom. Gloria!

CREDO

Wir glauben an die unvergängliche Kraft deutscher Musik, der wir das Gloria sangen. Sie muß uns innerlich einen. Ihr Weben umspannt den Erdkreis. Unsere Feinde jauchzen ihr zu. Halleluja!

Wir glauben an die deutsche Melodie.
Wir glauben an die großen deutschen Meister.
Wir glauben an den deutschen Humor.
Wir glauben an den deutschen Fleiß. Hallelujah!

SANCTUS

Wo ist die musica sacra? Im Anfang war alle deutsche Musik Kirchenmusik. Hat die neue «Kultur» die Abwendung vom Kultus besorgt? Es war eine Zeit, und ist noch nicht ferne, da fehlte keiner der deutschen Musizi im Heiligtume, die Harfen darin zu schlagen. Gewaltig und innig rauschten sie unter den Händen der Größten. Und rauschen heute noch, wenn auch meist außerhalb des Tempels. (Schau bloß die Ausgaben der Bachgesellschaften!) Wer von denen, die sich heute groß dünken, singt Gott sein Lied? Sind an der musikalischen Verarmung der Kirche die Tempelhüter selbst schuld? Psalter und Harfe, wacht auf!

Heilig sei uns der Kindergesang! Die Großen von heute haben die Liebe nicht, sich den Kleinen zuzuneigen. Die Großen von einst waren selbst Kinder im Herzen. «So ihr nicht werdet wie die Kinder ....»

BENEDICTUS

Auch die deutsche Musik wartet auf den neuen, auf den erlösenden Mann. Gelobt sei, der da kommt! Das Theater muß ihn uns bringen. Den Erlöser. Der die Volksoper schreibt. Der aus dem Wunderbronnen des Volksliedes schöpft. Der uns wieder zu heiliger Simplizität führt. Der die Harmlosigkeit als Monstranz trägt. Der unser Volk mit befreiendem Humor segnet. Benedictus, qui venit!

AGNUS DEI

Dona nobis pacem! Gib uns Frieden! Ein ergreifender Gesang zieht sehnend über die Welt: Frieden, ach Frieden! Miserere! Nur die sind Deutschlands Feinde, die, vom Materialismus blind und taub, seine Seele nicht verstehen wollen und können. Helfen wir den Materialismus bannen. Die deutsche Musik soll der Friedensbote sein. Ihre Macht ist groß. Gott hat sie uns gegeben. Wahrt dies heilige Gut. So winkt der Sieg im Geiste und Friede. Halleluja! Amen!

Aufruf zur Hilfeleistung für das Konservatorium für Musik zu Leipzig)*

Von Professor Stephan Krehl / Studiendirektor des Konservatoriums in Leipzig

Wer hätte vor etwa 10 Jahren gedacht, daß ein Zeitpunkt nicht fern sei, in dem alte, stolze Kunstinstitute, solche die sich „königlich" nennen durften, zum Betteln gezwungen sein würden? Wer hätte damals geglaubt, der Tag komme bald, an dem Lehrkräfte einer großen Kunstbildungsstätte schlechter gestellt sein würden als Straßenarbeiter? Wer hätte es für möglich gehalten, daß geistige Arbeit die schlecht bezahlteste von allen, die eigentliche Proletarierarbeit sein könne? Ein Prophet, welcher solche Zustände für das Jahr 1921 geweissagt hätte, wäre 1911 verlacht und verhöhnt worden.

Und doch! Was außer dem Bereich der Möglichkeit zu liegen schien, ist zur bitteren, traurigen Wahrheit geworden. Um Kulturstätten zu erhalten, zu stützen, müssen Sammlungen veranstaltet werden. Allen Arbeitern werden ihre Forderungen bewilligt, ihre Einnahmen erhöht, nur die geistigen Arbeiter läßt man im Stich. Sie mögen selbst sehen, woher ihnen die Hilfe kommt. Lehrer auf künstlerischen Gebieten beziehen Gehälter, die einfach unwürdig sind.

So traurig und leidvoll es für alle ist, welche durch den Zusammenbruch Deutschlands in Not und Elend geraten sind, so schmachvoll ist es für diejenigen, welche die Schuld des Zusammenbruchs zu verantworten haben!

Aus allen Gegenden Deutschlands ertönen die Klagen, daß sich Einrichtungen der Wohlfahrt, Gründungen für die Wissenschaft, Pflegestätten der Kunst nicht mehr halten können, weil die Mittel fehlen oder wenigstens weil die zur Verfügung stehenden Mittel nicht mehr ausreichen.

Auch das Konservatorium der Musik zu Leipzig ist eine der künstlerischen Bildungsstätten, welche unter den Zeitverhältnissen furchtbar zu leiden haben. Ohne energische Unterstützung kann es nicht weiter existieren! Gleich einem Notschrei ertönt jetzt sein Ruf um dringende Hilfe! Vor kurzem ist damit begonnen worden, eine Einladung zur Gründung einer „Vereinigung der Freunde und Förderer des Konservatoriums der Musik zu Leipzig" zu versenden. In einem der Einladung beigefügten Aufruf heißt es:

„Unter dem Weltkriege hatte die Anstalt schwer zu leiden, und noch schwerer leidet sie unter seinen Folgen. Während die Ausgaben des Konservatoriums bei Aufrechterhaltung des vollen Betriebes um ein Vielfaches, entsprechend der allgemeinen Teuerungszunahme wuchsen, gingen die Einnahmen ständig zurück. Die meisten Lehrergehälter reichen nicht bis an die untere Grenze des heutigen Einkommens ungelernter Arbeiter. Wohl wird sich nun durch einen von der Stadt gewährten Zuschuß und durch die Erhöhung der Schulgelder die finanzielle Lage des Konservatoriums bessern. Um ein solches Kunstinstitut aber lebensfähig zu erhalten, ihm die Möglichkeit zu geben, allen Ansprüchen der Zeit gerecht zu werden, und um vor allem die Lehrer, welche in seltenster Opferwilligkeit die Jahre hindurch bei minimalen Einkommen gearbeitet haben, wirklich ihren Verdiensten nach zu honorieren, dazu bedarf es weiterer Mittel. Werden diese nicht aufgebracht, dann muß unweigerlich das Leipziger Konservatorium, diese altberühmte Kulturstätte, zugrunde gehen."*)

Zur Klarstellung sei bemerkt, daß das Konservatorium zu Leipzig weder eine staatliche noch eine städtische Einrichtung, sondern eine Stiftung ist, eine mit juristischer Persönlichkeit ausgestattete selbständige Anstalt. Hat dieselbe nun eine Berechtigung, Hilfeleistungen für sich in Anspruch zu nehmen? Es braucht hier wohl nicht geschildert zu werden, wie sich das Konservatorium seit seiner Eröffnung am 2. April 1843 unter Felix Mendelssohn-Bartholdy bewährt hat. Der außerordentliche Ruf, den es in der ganzen Welt genießt, die große Zahl hervorragender Künstler des In- und Auslandes, welche ihm ihre Ausbildung verdanken, sind Beweis genug für seine außer aller Frage stehende Bedeutung. Die Stadt Leipzig hat in vollständiger Würdigung der Verdienste der Anstalt ihr, wie schon oben erwähnt, in dankenswertester Weise einen Zuschuß gewährt. Leider kann sich der Staat nicht dazu entschließen, obwohl er seit langer Zeit darum angegangen

*) Wir haben dieses Heft vor allem im Hinblick darauf herausgegeben, weiteste Kreise des Musikhandels jeglicher Art auf die außerordentliche Not hinzuweisen, in der sich vor allem unsere Berufs-Musikschulen, die Konservatorien und Hochschulen für Musik, in den meisten Fällen befinden. Wir denken dabei nicht in erster Linie an die Musikverleger und Musikalien-Sortimenter, die mit dem Musikleben innige Fühlung haben, sondern besonders an die eigentlichen Musik-Industriellen, die Millionen und aber Millionen an der Musik, wenn auch scheinbar indirekt, verdienen. Gerade auch sie mögen sich darüber klar werden, daß, sei es früher oder später, auch sie darunter leiden, werden der Musik gerade dort die Existenzbedingungen genommen, wo ihre eigentlich vorbereitenden Werke zur Bildung gelangen. Und in diesem Sinne sollte noch ein ganz besonderer Zusammenhang zwischen Musik und Messe bestehen. Die Schriftleitung

*) Man findet das Weitere auf S. 120 dieses Heftes.

worden ist, eine Unterstützungssumme in gleicher Höhe zur Verfügung zu stellen. Erkennt die Regierung die Bedeutung der Leipziger Musikhochschule nicht an? Glaubt sie wirklich, wie manchmal versichert wird, daß in Leipzig nur Kinder unterrichtet werden, daß es sich dort nur um eine Elementarschule handelt? Ein Blick in die anläßlich des 75-jährigen Bestehens des Leipziger Konservatoriums herausgegebene Festschrift, in die veröffentlichten Schülerverzeichnisse müßte genügen, um alle Zweifel an dem wirklichen Hochschulcharakter dieser Anstalt zu zerstreuen. Man will die Zweifel aber gar nicht zerstreuen, weil man sich in Dresden selbst mit großen Plänen trägt. Am 7. Juni 1921 hat Herr Dr. Karl Wollf dieselben in einem Vortrag im Ständehaus in Dresden bekanntgegeben. In Dresden soll eine Staatshochschule für Musik und redende Künste gegründet werden. Eine Neugründung in diesen Zeiten! Eine Neugründung, die nach der phantastischen Schilderung des Herrn Dr. Wollf, Millionen, Millionen und abermals Millionen erfordern müßte. Nun sagen die Herren zwar „wir fordern keine Staatsgelder, wir brauchen nur die Staatsautorität". Aber das kennt man ja; mit der Zeit muß sich der Staat seine Autorität etwas kosten lassen! Zunächst hat freilich die Regierung selbst gesagt, sie habe keine Mittel; auch vom Landtag ist das Projekt fallen gelassen worden. Wer hellhörig ist, vernimmt aber doch die Geisterstimme: „Und sie kommt doch." Jede Mißachtung, die wir in Leipzig erfahren müssen, jede Kränkung, die uns zuteil wird, erfolgt aus dem Gefühl heraus, Leipzig muß untengehalten werden, damit Dresden hoch kommt. Das Konservatorium in Leipzig ist sich aber, und zwar mit vollem Recht, der Stellung bewußt, die es im Musikleben Deutschlands, ja der Welt einnimmt. Immer und immer wieder muß auf das energischste dagegen protestiert werden, daß die sächsische Regierung die Gründung einer neuen Hochschule für Musik und zwar einer Staatshochschule zuläßt oder überhaupt nur in Erwägung zieht. Für Dresden wird wahrhaftig schon genug getan. Man denke nur daran, welche Summen der Freistaat Sachsen zahlt, um die Staatstheater in Dresden zu unterhalten. Bekäme das Konservatorium in Leipzig den Zuschuß in der Höhe des Gehaltes, wie er dem neuen Generalmusikdirektor zugebilligt worden ist, es wäre schon einigermaßen zufrieden damit. Will die Regierung eine vergrößerte Musikhochschule haben, so soll sie das Vorhandene in der richtigen Art und Weise ausbauen, nachdrücklich unterstützen. In 79-jähriger hingebungsvoller und erfolgreichster Arbeit hat das Leipziger Konservatorium seine Daseinsberechtigung glänzend erwiesen. Hier handelt es sich — um Worte des Herrn Dr. Wollf zu gebrauchen — um Probleme und Aufgaben, deren der Staat sich annehmen muß!

Es ist eine unbedingte Pflicht, alte Kulturstätten zu erhalten. Eine künstlerische Erziehung kann nur dann im wahren Sinne fortschrittlich wirken, wenn ein Band Gegenwart und Vergangenheit innig umschließt. Mögen auch glaubensstarke Modernisten der Meinung sein, nur mit der Zukunft sei zu rechnen; derartige Phantastereien haben sich von jeher als unfruchtbar erwiesen. Man beobachte, wie einzelne „hochbedeutende" moderne Richtungen in Musikzentren, wie in Berlin, rasch abwirtschaften. Jeder Unterricht soll und muß auch extremste Erscheinungen in seine Betrachtungen einschließen. Niemals aber darf er von ihnen ausgehen, mit ihnen aufbauen. In einer Zeit wie der unsrigen, die doch eigentlich nur technische Probleme hochschätzt, darf die modernste Kunst, die selbst nur technischen Problemen ergeben ist, niemals als Ausgangspunkt genommen werden. Damit würde der Geist zerstört, dem Seelenleben das Ende bereitet werden. Von den künstlerischen Ausbildungsstätten, welche bisher die Kultur mit getragen haben, geht, wenn sie lebensfähig erhalten werden, auch künftighin die Weiterentwicklung vor sich. Sie zu schützen ist darum unbedingte Notwendigkeit und Pflicht.

Pflicht aber nicht nur des Staates, der Städte, sondern vor allem auch aller derer, deren Interessen mit der Kunst verbunden sind! Vergessen wir doch nicht, wie viele Beziehungen zwischen einer Anstalt wie dem Leipziger Konservatorium und allen nur möglichen Zweigen des Handels und der Industrie bestehen. Die Tausende und Abertausende von Musikstudierenden, welche in Leipzig weilten, sind sie nicht alle Kunden des Musikalienhandels, des Musikinstrumentenhandels gewesen? Wie viele von ihnen, die schon wieder Generationen von Schulen herangebildet haben, stehen immer noch mit Leipzig, mit Leipziger Firmen in Fühlung. Tausende von Ausländern haben bei uns studiert und wir freuen uns, daß auch jetzt wieder fast aus allen Staaten der Welt Schüler zu uns kommen, um mit uns und von uns zu lernen, um der Segnungen unsrer großen heiligen Kunst teilhaftig zu werden. Durch sie werden die mannigfachsten Beziehungen zu fernen Ländern angeknüpft und aufrecht erhalten. Bedenken wir, welchen Nutzen immer solche Beziehungen haben müssen, wie sich mit künstlerischen stets geschäftliche Verbindungen allerort gemeinsam anbahnen und vorteilhaft bemerkbar machen.

Die Frage, ob das Leipziger Konservatorium für Musik die Berechtigung hat, eine Hilfeleistung für sich in Anspruch zu nehmen, kann nicht anders als mit einem Ja beantwortet werden. Das Blühen und Gedeihen der Anstalt liegt nicht nur im Interesse der Stadt Leipzig, des Freistaates Sachsen,

sondern ohne Zweifel im Interesse der Kreise aller Länder, welche die Bedeutung der Musikpflege richtig einschätzen. Darum ergeht auch die Bitte in alle Welt, an die nach vielen Tausenden zählenden Freunde, an alle, welche aus künstlerischen oder geschäftlichen Gründen mit uns verbunden sind, ihre dem Konservatorium stets bewiesene Gesinnung mit aufhelfender und erhaltender Tat kund zu tun und zu seinem ferneren Gedeihen wertvolle Beiträge der „Vereinigung der Freunde und Förderer des Konservatoriums" darzureichen.

Das Institut für Kirchenmusik an der Hochschule für Musik in Leipzig

(Eröffnet am 1. Oktober 1921)

Von C. A. Martienßen / Leipzig

Unter den Einrichtungen bei der im vergangenen Jahr durchgeführten Neuorganisation des Leipziger Konservatoriums muß der Gründung des Institutes für Kirchenmusik geschichtlich eine besondere Bedeutung zugemessen werden. Verwunderung muß es freilich erregen, daß ein kirchenmusikalisches Institut gerade in Sachsen erst jetzt im Jahre 1921 eröffnet ist, während z. B. Preußen sein staatliches kirchenmusikalisches Institut in Berlin bereits vor 100 Jahren (1822) einrichtete, zu dem sich dann später noch das Breslauer gesellte; Verwunderung und Bewunderung empfindet man ferner darüber, daß diese Gründung in Sachsen vorläufig durchaus eine private ist. — Von einflußreicher Stelle im preußischen Nachbarlande ist vor kurzem auf die Aschenbrödelrolle hingewiesen, die die Musik im Vergleiche zu Wissenschaft und bildender Kunst im Staatshaushalte spielt; zugleich wurde aber der feste Wille bekundet, diesem Zustand ein Ende zu machen. Wir in Sachsen können wohl staunen über diese Klage, da doch Preußen schon seit langem seine reich dotierten staatlichen Bildungsanstalten hat. Welche Worte würde der musikalische Referent im preußischen Kultusministerium — ich meine Leo Kestenberg und sein gedankenreiches Buch: Musikerziehung und Musikpflege — erst finden müssen, um den Zustand staatlicher Fürsorge für die Musikerziehung in Sachsen zu kennzeichnen? Es muß immer und immer wieder nachdrücklich betont werden: unter allen großen Bundesstaaten des deutschen Reiches ist Sachsen der einzige, der bis auf den heutigen Tag noch keine staatliche Musikbildungsanstalt besitzt. Man pocht offenbar darauf, daß es infolge der starken musikalischen Volkskraft des Landes bisher auch so gegangen sei, — daß auch ohne jede irgendwie nennenswerte staatliche Fürsorge das Leipziger Konservatorium durch Jahrzehnte an der Spitze der musikalischen Bildungsanstalten Deutschlands gestanden habe. Nun scheint die großzügige Organisation des neugegründeten kirchenmusikalischen Institutes ein neuer Beweis dafür, wie gut es um die Musikpflege in Sachsen auch ohne den Staat noch immer bestellt ist. Lakonisch fragt der Betrachter nur in Bedenkung der Zeitläufe: Wie lange noch?

Es gehört zweifellos Mut und Verantwortungsfreudigkeit dazu, in unserer Zeit ein Institut ins Leben zu rufen, das der Kirchenmusik dienen soll. Von jenen Jahrhunderten, da das Volk sich in seiner höchsten Not um die Kirche scharte, und die evangelische Kirchenmusik als die eigentlichste und schönste Frucht aus diesem religiösen Volkserleben hervorging, scheint uns heute eine ungeheure Kluft zu trennen; bei überaus ähnlichen äußeren Verhältnissen scheinen die inneren doch völlig andere geworden zu sein. Solche Überlegungen mögen Leo Kestenberg in seinem schon angeführten Buche zu der Aufstellung des Satzes veranlaßt haben, daß für die kirchenmusikalischen Institute die Kirchengemeinden zu sorgen hätten. In diesem Punkte muß man dem tiefschauenden preußischen Organisator widersprechen. Mit demselben Rechte könnten dann die theologischen Fakultäten der Universitäten der Fürsorge der Gemeinden überlassen bleiben. In weit höherem Maße noch wie die theologische Wissenschaft ist meines Erachtens die Pflege des weiten Kunstgebietes der kirchlichen Musik eine Staatsangelegenheit, — weil sie eine Volksangelegenheit ist. Denn hier handelt es sich um Menschheitswerte, die auch völlig abgelöst von jedem Dogma und Bekenntnis zum kostbarsten geistigen Schatze der deutschen Nation gehören, die auch als reine Kunst gerade in heutiger Zeit in höchstem Maße berufen sind, der Verarmung des inneren Lebens, dem unfruchtbaren Rationalismus der breiten Volksschichten entgegenzuwirken.

Gerade heute ist es sehr wohl möglich, auch der Masse des Volkes das rechte Empfinden dafür zu übermitteln. Das bewies vor ein paar Monaten jenes Kirchenkonzert, das Chemnitzer Arbeiterchöre unter der anfeuernden Leitung eines jungen Idealisten in der Thomaskirche zu Leipzig gaben, unter hingebendstem Eifer der Mitwirkenden, unter andächtigstem Lauschen der aus allen Volkskreisen zusammengesetzten Zuhörer-

schar. — Man ist versucht, dieses Konzert als symptomatisch anzusprechen. Man ist sogar versucht, die These aufzustellen, daß für die volksmäßige Pflege großer volkstümlicher Kunst — und das ist in Deutschland in erster Linie die große protestantisch-musikalische Kirchenkunst — dem Lande Sachsen eine besondere Aufgabe zugeteilt ist: Sachsen ist zu ihr geradezu prädestiniert durch die einzigartige Rolle, die es in der Musikgeschichte Deutschlands gespielt hat; diese muß die bewußte intensive Pflege der überlieferten kirchlichen Schätze geradezu erzwingen.

Was gilt es denn in Preußen, das sich seit Herrmann Kretzschmars weitblickender Organisationstätigkeit an die Spitze des deutschen musikalischen Bildungswesens zu stellen sucht, zu erhalten? Es gilt dort im Gegenteil an der Hand einer nur sehr lückenhaften Tradition eine Musikpflege über das ganze Land zu schaffen. Der Beitrag Preußens an bodenständiger musikalischer Kunst beschränkt sich doch auf den Kreis der Königsberger im 17. Jahrhundert, der zudem noch in der Hauptsache als Absenker der sächsisch-thüringischen Musik anzusprechen ist (Albert, Eccard) und auf die Berliner Liederschule um die Wende des 18. Jahrhunderts. — Ganz anders in Sachsen. Hier ist ein ungeheurer musikalischer Kulturschatz zu hüten, und es brauchen nur schwache oder zerrissene Fäden neu geknüpft, braucht nur Vorhandenes in vorausschauender Fürsorge gestützt zu werden. Denn es gab eine Zeit der Hegemonie Sachsen-Thüringens in der Musikgeschichte Deutschlands. Sie reicht von der Reformation bis in die letzten Lebensjahre Bachs. Und die Kantoren und Organisten sind es, die dem Lande diese Stellung schufen. Dies vor allem gibt der Neugründung des kirchenmusikalischen Institutes in Leipzig, im Herzen des sächsisch-thüringischen Kulturkreises, die kaum zu überschätzende Bedeutung.

*

Auf die Kantoreien als auf die eigentlichen Wurzeln der sich in fast zwei Jahrhunderten auswirkenden musikalischen Kraft Sachsens hat zuerst 1895 H. Kretzschmar in einem richtungweisenden Aufsatz in den „Grenzboten" hingewiesen. Seinen Anregungen sind dann R. Vollhard, A. Werner und J. Rautenstrauch in grundlegenden Quellenwerken nachgegangen. Ein dichtes Netz solcher Kantoreien zieht sich schon lange vor der Reformation durch die sächsischen und thüringischen Lande. Wir finden sie an Fürstenhöfen und Bischofsitzen, in Kloster- und Stadtschulen. Brüderschaften corporis Christi, Unsrer lieben Frauen usw. hatten gleiche Zwecke. Eine besondere Bedeutung kommt den sogenannten Kalandbrüderschaften zu, die unter geistlicher Führung ein Sammelpunkt der besten Laien-Elemente wurden, während die Mitglieder der eigentlichen Kantoreien zu großem Teil Berufssänger waren.

Diese Kantoreien sind also nicht erst eine Errungenschaft der Reformation oder eine Neuschöpfung Luthers. Doch spielt die Reformation in ihrer Geschichte die wichtigste Rolle. Denn trotz aller Ermahnungen der Bischöfe und Provinzialsynoden ging in der letzten Zeit vor der Reformation mit der zunehmenden Verdrossenheit am kirchlichen Leben überhaupt das Interesse an den Kantoreien mehr und mehr zurück. Erst die Reformation führte ihnen wieder frische Lebenskraft zu. Luthers tätiges Eingreifen bei der Umwandlung der katholischen Berufsbrüderschaften in protestantische Laienbrüderschaften steht heute fest. Denn sein Ziel, das heute wieder das unsere ist, „die Erbauung aus den Meisterwerken der musica sacra zum Gemeingut zu machen", ließ sich damals wie heute ohne Mobilisierung der Laienkraft nicht verwirklichen. So sehen wir im Reformationszeitalter die Zahl der Kantoreien sich wieder vermehren. Sogar an Orten, an denen weder Kalandbrüderschaften noch ein Schulchor bestanden, schritt man zu Neugründungen. Um 1600 wurden die schwierigsten Werke der besten Komponisten allgemein aufgeführt. Und von dem Fleiße, mit dem in diesen Kantoreien gearbeitet wurde, gibt jenes Stimmenbuch der Glashütter Bibliothek Kunde, das, in den Jahren 1587—1589 geschrieben, 111 vier- bis achtstimmige Gesänge enthält.

Im 16. Jahrhundert ist von einer wirklichen Kluft zwischen Katholiken und Protestanten in musikalischen Dingen noch keine Rede. Luther steht mit dem Hofkapellmeister am streng katholischen Münchener Hofe, Ludwig Senfl, in Briefwechsel und erklärt ihn zu seinem Lieblingskomponisten. Hans Leo Hasler, der Protestant, schreibt in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts am katholischen Hofe der Fugger für den katholischen Gottesdienst. Und die Söhne des Orlando di Lasso versenden nach seinem Tode sein magnum opus musicum auch an evangelische Reichsstände.

Doch schon in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts bereitete sich unter dem Drucke der vom Hause Habsburg und den Wittelsbachern ausgehenden Gegenreformation die Trennung von Norden und Süden in Deutschland vor, die erst den sächsisch-thüringischen Landen ihre volle Bedeutung für die Musikgeschichte Deutschlands geben sollte. In den Glaubensnöten dieser und der folgenden Zeit wurde die Musik recht eigentlich die Angelegenheit des tiefsten religiösen Empfindens. Das schloß von vornherein die Übernahme der neuen Musik Italiens, der Erfindung seiner Fürstenhöfe, der Monodie, aus. Während diese leichtere Stilart in die katholischen Länder stark eindrang,

hielt man in den protestantischen Bezirken an ausgearbeiteter mehrstimmiger Musik durchaus fest. Jetzt erst wurde der Choral, das evangelische Gemeindelied, zum Bollwerk des evangelischen Glaubens, und bald erklangen seine Weisen nicht nur als kunstloser Gemeindegesang, sondern in kunstmäßiger Verarbeitung für die Orgel oder für den Chor. Jetzt auch erst ging man dazu über, für die kunstmäßige Kirchenmusik ausschließlich deutsche Texte zu verwenden. — Die Kluft zwischen protestantischer und katholischer Kirchenmusik wurde — nach den Reisen Hans Leo Haslers und Schützens nach Venedig — noch erweitert durch den stilistischen Anschluß der protestantischen Lande an die Kunst der Venezianer mit der ihr eigentümlichen Mischung vokaler und instrumentaler Mehrstimmigkeit, während man im katholischen Lager, soweit man nicht mit fliegenden Fahnen zur Monodie italienischer Fürstenhöfe überging, nach wie vor den strengen Kirchenstil in Rom studierte.

Und jetzt wuchsen aus dem durch die Kleinarbeit des weitverzweigten Netzes der Kantoreien vorbereiteten Boden die ersten Großmeister selbständiger deutscher Tonkunst heraus. An ihrer Spitze steht der in Köstritz geborene Heinrich Schütz mit seinen Schülern Chr. Bernhard, Matth. Weckmann, Heinrich Albert, Adam Krieger. Weiter stehen mit an erster Stelle der aus Grünhain in Sachsen gebürtige Thomaskantor J. H. Schein, — der Amtsnachfolger des Thüringers S. Calvisius — und der langjährige Zittauer Organist Andreas Hammerschmidt. Nur einige Namen, die sich aus der schier unerschöpflichen Fülle der daneben in Dorf und Stadt schaffenden Kleinmeister herausheben, seien wenigstens noch erwähnt: der geborene Ölsnitzer Johann Rosenmüller; der Weißenfelser Kapellmeister Johann Philipp Krieger; der fleißige Sammler deutscher Meistersätze und geborene Zwickauer Erhard Bodenschatz; der geborene Zittauer Melchior Franck; der Mühlhauser Johann Rudolph Ahle.

Die Krönung der Arbeit dieser von den Seelenkräften des ganzen Volkes getragenen Organisation der Kantoreien, wie sie in dieser Art in der Musikgeschichte einzig ist, war dann J. S. Bach, in dessen Biographie ja auch Spitta mit besonderer Freude all den kleinen und kleinsten tüchtigen Meistern nachgeht, die den Unterbau für die ragende Kuppel schufen. — Und neben Bach steht Händel, dessen Jugend unter dem ausschlaggebenden Einfluß seines Lehrers Fr. W. Zachow, eines gebürtigen Leipzigers, stand. An der Seite dieser beiden größten eine reiche Zahl von Talenten ersten Ranges, die alle durch Geburt oder Studium mit dem sächsischen Kreise zusammenhängen und in ihm die entscheidenden künstlerischen Eindrücke empfingen, die sie dann zum Teil auch außerhalb der kirchlichen Kunst auswirkten: die beiden Thomaskantoren, beide aus Geising gebürtig, J. Schelle und Johann Kuhnau; R. Keiser (* in Teuchern bei Weißenfels); G. Böhm (* in Hohenkirchen in Thüringen); G. H. Stölzel (Kapellmeister in Gera und Gotha); Chr. Graupner (* Hartmannsdorf im Erzgebirge); Joh. Fr. Fasch (* Buttelstedt bei Weimar); Christoph Förster (* in Bebra); G. Ph. Telemann (1700—1704 Student in Leipzig).

Für die Wichtigkeit der Kantoreien spricht nichts beredter als die Tatsache, daß nach dem Eintritt ihres allmählichen Verfalls, zu dem vor allem der Rationalismus beitrug, Sachsen seine führende Stellung in der Musikgeschichte lange verliert, — bis zu den Zeiten Schumanns und Mendelssohns noch eine schöne Nachblüte erstand. Die Führung ging inzwischen an Wien über, wo wiederum der Boden für eine neue Reifeperiode der Tonkunst durch die lange Vorarbeit anderer Organisationen, der weitverzweigten Hauskapellen des Adels, vorbereitet war. Sachsen selber hat seine musikgeschichtliche Bedeutung, außer der beginnenden Weltherrschaft seines Musikalienhandels, währenddessen hauptsächlich nur noch in der durch Fürstengunst geschaffenen und erhaltenen Dresdener Oper, die für die Begründung einer selbständigen deutschen Oper im 19. Jahrhundert von äußerster Wichtigkeit wurde, — eine Entwicklung, die schließlich in Richard Wagner, — dem gebürtigen Leipziger, dem Dresdener Kreuzschüler, — den Meister brachte, der auf anderem Gebiete die stolze sächsische Namenreihe Schütz, Bach, Händel fortsetzte. — Wie sich die alten Kantoreien aber unter geeigneter Führung auch in kleinsten Orten in voller Wirksamkeit erhielten, dafür ist ein Beispiel der Bericht aus dem Jahre 1840, demzufolge der Kantor C. Dankegott Kretzschmar, der Vater Herrmann Kretzschmars, mit seiner 61 Mitglieder zählenden Kantorei in dem kleinen Städtchen Olbernhau im Erzgebirge mehr als 40 Kirchenmusiken im Jahre aufführt; davon erzählen Gedenkfeiern wie erst kürzlich die der Kantorei Mügeln in Sachsen, die mit Stolz auf eine 300jährige Tradition zurückblickt. Und die Chöre der Thomasschule in Leipzig und der Kreuzschule in Dresden zeugen lebendig von der großen Zeit.

*

Der Kreislauf schließt sich. Durch die Neugründung des Institutes für Kirchenmusik in Leipzig wird der Zusammenhang mit der alten musikalischen Volkskunst Sachsens wiederhergestellt. Wie sehr man sich dieser Bedeutung bewußt war, dafür ist Zeuge, daß man an die Spitze des Institutes den Mann stellte, der gegenwärtig das seit Jahrhunderten angesehenste kirchenmusikalische Amt Sachsens bekleidet: den Thomas-

kantor Prof. Karl Straube, — dafür ist auch Zeuge der umfassende Lehrplan, in dem alles bedacht ist, was für das Wirkungsfeld der künftigen Kantoren und Organisten Wichtigkeit hat. — Als Vincent d'Indy im Jahre 1896 in Paris seine Schola cantorum gründete, die zunächst nur als eine Schule des liturgischen Gesanges gedacht war, sprach er die Worte: er wolle nicht Virtuosen, er wolle Künstler bilden. Und in diesem Zeichen hat sein „Reform-Konservatorium" den tiefgehendsten Einfluß auf sein Land schon jetzt gehabt. — Unsere Zeit krankt an der Überschätzung des einseitigen Virtuosentums auf jedem Gebiete. Die durchschnittlichen musikalischen Pflanzstätten stellen sich in hohem Maße darauf ein, — müssen sich wohl darauf einstellen. Hier hat die Arbeit des kirchenmusikalischen Institutes das Gegengewicht zu halten. Wenn als sein Zweck und Ziel zunächst die Ausbildung von Organisten und Kantoren für den praktischen Beruf als Kirchenmusiker angegeben wird, so ist schon hier die Aufgabe augenblicklich eine sehr hohe und verlangt weit mehr als eine nur rein technisch-musikalische Schulung: gilt es doch gegenwärtig, die Liturgik der Kirche wieder zu einer Einheit in höherem Sinne zu gestalten, die Form des Gottesdienstes und die Musik zu einem Gesamtkunstwerk zu verschmelzen, ja, die Musik zur eigentlichen Trägerin des religiösen Empfindens, zum eigentlichen Inhalt der gottesdienstlichen Handlung zu machen. Boten früher die Kirchenhallen der Musik eine Heimatstätte, so ist es jetzt die Musik, die für sehr weite Kreise allein wieder den kirchlichen Raum zu einer Stätte der Andacht macht: daher bedarf es gerade jetzt einer besonders hohen und zwingenden Künstlerschaft des in ihr wirkenden Musikers, und eines durchgebildeten Bewußtseins seiner Aufgabe. Um nicht in fruchtlosen Experimenten kostbare Kraft zu vergeuden, muß vor allem der geschichtliche Sinn in höchstem Maße geschult sein. — Es handelt sich aber bei der Ausbildung des Kirchenmusikers noch um mehr, als um die zukünftige Tätigkeit innerhalb des Gottesdienstes; stellt er in großen Städten meist nur einen verschwindenden Bestandteil des öffentlichen Musikbetriebes dar, so ist er in der Provinz, wo Schulgesang, Oratorienverein und vielfache außeramtliche Tätigkeit seiner warten, als eigentlicher Führer des musikalischen Lebens, als Mittelpunkt festbegrenzter Bezirke über das weite Land hin zu wirken berufen. Wird dieses Wirken im Sinne der alten Meister aufgefaßt, ohne jede Eitelkeit, rein dem Dienste der Kunst hingegeben und dem Bestreben, sie Allgemeingut werden zu lassen, so wird es um die Vertiefung und Erneuerung der Volksseele unschätzbares Verdienst erwerben.

Auch in der Erziehung zur Musik ist bewußte Organisation alles. Was sie vermag, das hat vor 100 Jahren Nägeli in der Schweiz bewiesen durch seine Reform des Schulgesangunterrichtes und die volksmäßige Ausgestaltung des musikalischen Vereinswesens. Dadurch konnte sich die Schweiz aus einem in der allgemeinen musikalischen Entwicklung vollkommen bedeutungslosen Lande zu der heutigen geachteten Stellung erheben. War das auf solcher Grundlage möglich, — wieviel mehr Früchte sind da zu erwarten, wo man nun zum ersten Male die autochthonen Kräfte eines mit alter musikalischer Kultur durchtränkten Landes in planmäßige organisatorische Pflege nimmt.

Die Messe der Musen

Von Wilhelm Eule / Leipzig

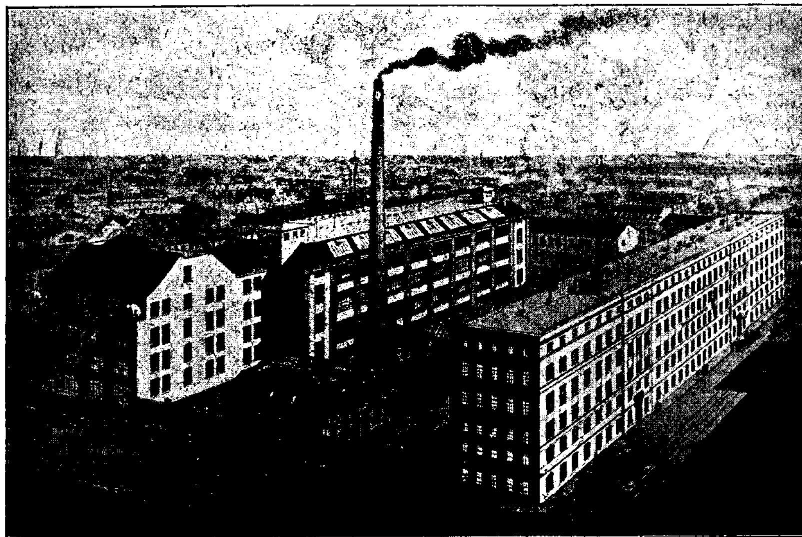
Als Gutenberg ums Jahr 1450 die Buchdruckerkunst erfunden hatte, stellte sich alsbald die Notwendigkeit heraus, „solch edle Gab' Gottes" in alle Welt zu verbreiten. War der große Erfinder selbst eine weltfremde, zu geschäftlichen Unternehmungen wenig geeignete Natur, so besaß er in Fust und Schöffer zwei betriebsame Genossen, die aus der Erfindung Kapital zu schlagen wußten, indem sie auf den schon damals berühmten Frankfurter Büchermessen ihre Druckerzeugnisse ausstellten. Nach einer unverbürgten Überlieferung sollen sie auf ihren Geschäftsreisen sogar bis ins Innere von Deutschland zu den Leipziger Messen gelangt sein. Für die weitere Verbreitung der Buchdruckerkunst war aber noch ein anderer Umstand günstig. Zu Gutenbergs Lebzeiten brach in Mainz ein Brand aus, der die dortigen buchgewerblichen Werkstätten in Mitleidenschaft zog und zur Folge hatte, daß die Jünger des großen Meisters, ihrer Existenzmöglichkeiten am Orte beraubt, wandernd und buchdruckernd hinauszogen. Sie wandten sich vorzüglich nach Süddeutschland und Italien, den Gebieten, in denen durch die Renaissance das Verlangen nach dem gedruckten Wort mächtig geworden war. Der Ausbreitung der Buchdruckerkunst waren somit die Wege geebnet, und in der Folge erregte der beispiellose Siegeszug des gedruckten Wortes in der gebildeten Welt des Abendlandes berechtigtes Aufsehen.

Diese rasche Ausbreitung der Buchdruckerkunst, die alsbald auch in Frankreich, Belgien und den Niederlanden wahrzunehmen gewesen ist, wäre jedoch unmöglich in Erscheinung ge-

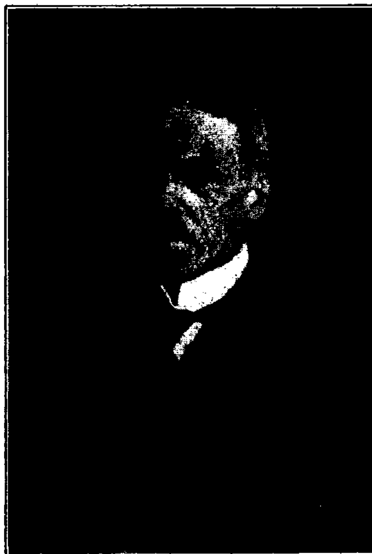
treten; wenn nicht neben dem Herstellungsprozeß des Buches auch dem Vertriebsprozeß in gleicher Weise Beachtung geschenkt worden wäre. Der Verlegertyp bildete sich heran, der geschäftliche Interessen mit ideellen Gesichtspunkten zu vereinen wußte und der sich vor allem auf den Büchermessen jener Zeit einen Platz sicherte. Es sei dabei nur an Anton Koberger erinnert, dessen Buchdruckerei mit 24 Pressen und über 600 Arbeitern einem buchgewerblichen Großunternehmen glich, wie es selbst in unseren Tagen zu den Seltenheiten zählt. Anton Koberger, „dem Fürsten der deutschen Buchdrucker und Buchhändler des 15. Jahrhunderts", gesellen sich eine Reihe anderer Buchdrucker und Verleger zu, die ebenfalls den Herstellungs- und Vertriebsprozeß des Buches im großen Maßstabe durchführten, und wir sehen die merkwürdige Tatsache, daß im ausgehenden Mittelalter der Buchdruck an wirtschaftlich-technischer Durchbildung nur noch dem Bergbau zu vergleichen war. Hier wie dort rechnete man mit Millionenwerten, hier wie dort finden wir die ersten Anfänge kapitalistischer Unternehmungsformen überhaupt.

Frankfurt, das um jene Zeit der erste buchhändlerische Meßplatz Deutschlands war, mußte diese Stellung im Gefolge der religiösen und sozialen Freiheitskämpfe der Reformation an Leipzig abtreten, jenen Platz, in dem die Buchdruckerkunst von namhaften Vertretern ausgeübt wurde und dessen Messen in ansteigender Entwicklung begriffen waren. Begünstigt durch freiheitlichere Handhabung der Zensur und sonstige Vorteile, wußte sich Leipzig bald darauf die Stellung eines Zentralpunktes des Buchdrucks und Buchhandels für Mitteldeutschland zu erringen. Im Jahre 1746 brachen die maßgeblichen deutschen Buchhändler sogar alle Beziehungen zur Frankfurter Messe ab, und am Ende des gleichen Jahrhunderts war die Stellung Leipzigs als die Stadt des Buchdrucks und Buchhandels fest begründet.

Ähnlich wie zu Gutenbergs Zeiten war es ein Umstand, der Leipzig diese umfassende Bedeutung als Stadt der Bücher zuteil werden ließ: die Vervollkommnung des Buchhandels, also das rein kaufmännische Prinzip! Die Organisation des Leipziger Meßbuchhandels war ebenso großzügig wie weitausgreifend, sie erstreckte sich im Osten bis nach Krakau, Breslau und Danzig, im Westen bis nach Straßburg, Köln, Nürnberg, Freiburg i. B. und Basel. Eine Fortsetzung des Meßbuchhandels bildete dann der Kommissionsbuchhandel, der sich



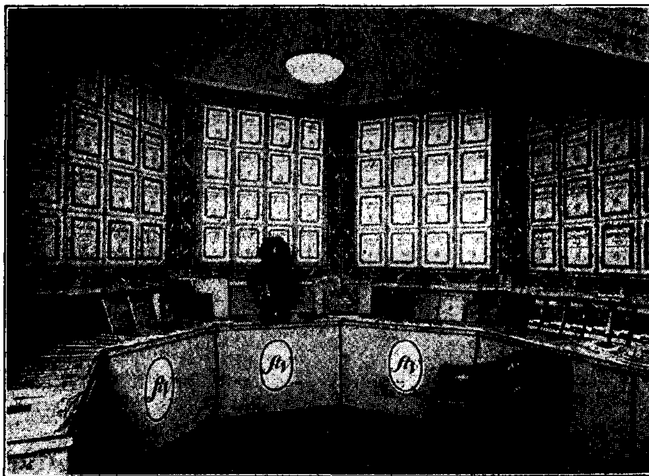
Geschäftshaus der Firma Breitkopf & Härtel
Eine der ältesten Buch- und Musikaliendruckereien der Welt



Geh. Hofr. Dr. Ludwig Volkmann
Mitinhaber der Firma Breitkopf & Härtel
Vorsitzender des Deutschen Buchgewerbevereins

späterhin zwar von der Messe loslöste, dem Leipzig aber heute noch, wo der Buchhandel auf modernster kaufmännischer Basis ausgebaut ist, seine überragende Stellung im Buch- und Musikalienhandel mit verdankt.

Jahrzehnte konnte man von einer Leipziger Büchermesse recht eigentlich nicht reden. Buch- und Musikalienhandel hatten sich zu immer festeren Organisationen zusammengeschlossen und bildeten im Börsenverein deutscher Buchhändler zu Leipzig eine Zentrale, in der die wirtschaftlichen und kulturellen Interessen am nachhaltigsten vertreten werden. Leipzig wurde der Sitz des Kommissionsbuchhandels, dessen Aufgabe es ist, den Verkehr zwischen den einzelnen Buchhandlungen zu vermitteln, für den Verleger die Bücher und Zeitschriften auszuliefern und die von den Sortimentern bestellten Büchersendungen von den verschiedenen Auslieferungslägern einzuholen, zu sammeln und an bestimmten Tagen vereinigt an den Sortimenter abzuschikken. In ähnlicher Weise ist auch der Musikalienhandel organisiert. Im Musikalienhandel ist Leipzigs Stellung als Stadt der Bücher unumstritten, und zwar deshalb, weil sich in Leipzig viele ausländische Musikalienverleger dauernd niedergelassen haben, so z. B. Kopenhagener, Wiener und Budapester Firmen, und vor allem, weil in Leipzig die angesehensten deutschen Musikalienverleger, die teilweise auf eine jahrhundertealte Tradition zurückblicken, ihren Sitz haben, und weil schließlich der Druck von Musikalien im Leipziger Buchgewerbe als eine Art Spezialitätentum gilt. Es sei dabei nur an die großen Offizine Breitkopf & Härtel, C. G. Röder, Oscar Brandstetter und F. M. Geidel erinnert. Auch der musikalische Zeitschriftenverlag mag hier genannt werden, der seinen Ursprung im 18. Jahrhundert und vor allem in Leipzig hat. Lange herrschte die berühmte Allgemeine musikalische Zeitung, bis die von Robert Schumann begründete Neue Zeitschrift für Musik in neue Bahnen lenkte. So zeigt sich Leipzig heute noch wie vor Hunderten von Jahren als Stadt der Bücher, deren gedeihliche Fortentwicklung nicht zuletzt auch dem Musiker am Herzen liegt.



Ausstellung der Firma Steingräber-Verlag, Leipzig
im Bugra-Messhaus, Leipzig, Petersstraße

Als mit Beendigung des Weltkrieges der Meßgedanke eine ungeahnte Werbekraft entfaltete und der Ruf nach Spezialisierung unter den Meßausstellern wie -einkäufern vernehmlicher wurde, da lag es naturgemäß nahe, auch dem Buch- und Musikalienhandel wieder einen seiner Bedeutung entsprechenden Platz auf der Messe zu sichern. Man sprach von einer Messe der Musen, deren Zeit nun gekommen sei. Frankfurt am Main, das in der Geschichte seiner Messen ein neues Kapitel aufschlug, ging auf diesem Wege voran. Und durch den Erfolg, der dort unter dem Namen „Das deutsche Buch" veranstalteten Sondermesse ermuntert, schritt man auch in Leipzig unter Führung des Deutschen Buchgewerbevereins zur Gründung einer Büchermesse. Dieses im Zusammenhang mit den Leipziger Frühjahrs- und Herbstmessen gedachte Unternehmen erhielt den Namen „Bugramesse", und es sollte ähnlich wie die unter dem gleichen Namen im Jahre 1914 in Leipzig veranstaltete Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik alles das in sich vereinigen, was die graphische Industrie und speziell der Buch- und Musikalienhandel an Neuerscheinungen und technischen Vervollkommnungen jeweils zu verzeichnen hatte. In der verhältnismäßig kurzen Zeit ihres Bestehens hat sich die „Bugramesse" eines steigenden Erfolges zu erfreuen. Sie ist der Niederschlag aller Neuerscheinungen im Buch- und Musikalienhandel, und da auf ihr im besonderen alle maßgeblichen Firmen des Musikaliendrucks und -verlags vertreten sind, so wird ihr in Musikerkreisen weit und breit ungeteiltes Interesse entgegengebracht. Aber nicht allein künstlerische Gesichtspunkte sind dabei maßgebend. Wie die Leipziger Messe ein wichtiges Instrument für den geordneten Kreislauf unseres volkswirtschaftlichen Lebens geworden ist, so ist es im besonderen die „Bugramesse", die als Sachverwalter der wirtschaftlichen Interessen des geistigen Standes, des Musikers, des Künstlers immer größere Beachtung erheischt. So ist es nur gerechtfertigt, wenn auch die Frühjahrsmesse 1922 in diesen Blättern insoweit eine besondere Würdigung erfährt, als es sich dabei um die „Bugra" handelt, die Messe des Buch- und Musikalienhandels, die Messe der Musen!

Musikschaffen und Instrument

Von Prof. Dr. Curt Sachs / Berlin

Dem Verfasser wurde unlängst die Frage vorgelegt, ob die musikalische Entwicklung mitbestimmt werde von den Fortschritten des Instrumentenbaus, oder ob umgekehrt dieser von der Bewegung des musikalischen Schaffens Anstoß und Richtung empfange. Die Frage ist nicht müßig. Sie ist mehr als ein akademisches Disputationsthema, weil sie in den Kreis der Fragen gehört, die danach suchen, ob die Seele Technik und Stoff beherrscht, oder ob Stoff und Technik sich die Seele untertan machen. Die Antwort hat eigentlich schon Beethoven gegeben, als er gegen Schuppanzigh herausfuhr: „Glaubt Er, daß ich an eine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht, und ich es aufschreibe?"

Ganz deutlich ist hier das Instrument als ein Hemmnis, ein „Reibungskoëffizient" gekennzeichnet, genau wie das Tonsystem, das Notenbild Hindernisse auf dem Wege des musikalischen Gedankens von der Tonvorstellung sind, nicht anders, wie in den bildenden Künsten Material, Arbeitsgerät und Technik Widerstände, nicht Förderer sind. Um den Sinn, in dem wir das Wort „Hemmnis" brauchen, zum Verständnis zu bringen, bietet sich als besonders extremer Fall das beredte Zeugnis der Bachschen Violinsolosonaten.

Die Musikgeschichte bestätigt diese Anschauung, die als Reaktion gegen den Semperschen Materialismus in der kunstgeschichtlichen Forschung bereits durchgedrungen ist. Ein hervorragendes und naheliegendes Beispiel bietet die Chromatisierung der Trompeteninstrumente. Es ist unnötig, daran zu erinnern, daß nach 1750 immer neue Versuche einsetzen, die Naturskalen der Hörner und Trompeten durch Klappen usw. auszufüllen, um die empfindlichsten Tonlücken auszufüllen und wenigstens in bescheidenem Maße thematisch mitblasen zu können, unnötig auch, festzustellen, daß diese Versuche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Ventileinrichtung gekrönt wurden. Daß es hier das musikalische Schaffen war, das vorwärtsdrängte, das lehrt ein Blick in jede Trompetenpartitur Bachs. Wie muß der Meister stückeln und bröckeln, um eine notdürftige Vorstellung von dem zu geben, was in ihm aufgelebt war und was er auszudrücken trachtete! Wer von der älteren Orchesterpraxis weiß, der kennt das heiße Bemühen, sich über die Tonarmut der Naturinstrumente hinwegzusetzen; er kennt das Treiben und das Nachlassen einzelner Töne durch Spannen und Entspannen der Lippen, die Besetzung mit Hörnern und Trompeten verschiedener Stimmung, das Stopfen in halber oder ganzer Tiefe, ja, das Einschneiden eines Geheimloches unter dem Posthornbanderoll. Das Schaffen eilte voraus, der Instrumentenbau ließ sich von ihm die Richtung vorschreiben.

Ein andres Beispiel ist die jedem Klavierspieler bekannte Umoktavierung hoher Gänge in Beethovens Klavierwerken, deren sinngemäße Ausführung erst auf neueren, nach der Höhe hin vervollständigten Instrumenten möglich ist. Von Beethoven wissen wir auch — Reichardt erzählt es —, daß er den Meister Andreas Streicher veranlaßte, das weiche, zu leicht nachgebende und prallend Rollende der Wiener Klaviermechanik zu verlassen und seinen Fabrikaten mehr Gegenhalt und Plastik zu geben. Nicht die Wiener Mechanik hat den Stil der Wiener Klavierspieler und Klavierkomponisten gebildet, sondern die Klavieristen auf der einen Seite und Beethoven auf der andern haben sich ihre Instrumente geschaffen. Um beim Klavier zu bleiben: es herrscht noch Zwist darüber, ob das Wohltemperierte Klavier für Cembalo oder Klavichord geschrieben sei. Beleuchtet diese Uneinigkeit nicht die Tatsache, daß ganz große schöpferische Leistungen unabhängig von der Begrenzung des gerade technisch Erreichbaren, daß sie in das Instrument hinein-, nicht aus ihm herauskomponiert sind? Überall hemmt das Tonwerkzeug.

Umgekehrt zeigt es sich, daß in vielen Fällen naheliegende Möglichkeiten, die ein Instrument gewährt, nicht ausgenutzt werden, weil das Bedürfnis fehlt: das Gefäß wird nicht gefüllt. So singen gewisse urwüchsige Völker, wie die Feuerländer und die Wedda auf Ceylon, nur zwei oder drei Töne, obgleich ihr Kehlkopf genau so viel hergeben würde wie der des Europäers. Die Leiern der antiken Völker haben ein Jahrtausend lang nur fünf oder sieben Saiten, wo doch eine Zugabe ohne Schwierigkeit hätte vorgenommen werden können. Die Toba-Batak auf Sumatra haben die persische Oboe übernommen, aber das dritte Griffloch mit Wachs verstopft; die Möglichkeit, auch das Intervall der Quarte herzustellen, wird bewußt abgelehnt. Und aus unserm eigenen Weltteil: bis weit in moderne Zeiten kennt man auf den Streichinstrumenten kein Lagenspiel; die Oberteile der Saiten bleiben ungenutzt. Überall entscheidet das Wollen, nicht das Können.

Gerade dieser Punkt ist sehr wichtig. Seine Erkenntnis bewahrt vor Fehlschlüssen aus dem Instrument auf die Musikausübung einer Zeit oder Nation. So hat man z. B. aus den Möglichkeiten, die dem modernen Bläser die vielbesprochenen Luren der germanischen Vorzeit bieten, in dilettantischem Übereifer folgern wollen, die alten

Bronzezeitgermanen hätten das moderne Ton- und Harmoniesystem besessen!

Solche Voreiligkeit ist unzulässig. Aus jedem Tonwerkzeug wird von all den dynamischen, tonlichen und Ausdrucksmöglichkeiten nur das herausgeholt, was in einer Zeit und einem Volk nach Gestaltung ringt. Ein treuer Diener dieses Gestaltungswillens ist der Instrumentenbauer, kein Gebieter.

Ein Rückblick auf die letzten Jahrhunderte musikalischen Lebens wird das verdeutlichen. An der Wende von der frühen zur hohen Renaissance verdunkeln die Maler mehr und mehr ihre helle, luftige Farbengebung, bis sie um 1600 bei einem schwarzen Hauptton anlangen. Ganz entsprechend steigen die Musiker in die Tiefe mit ihren dunklen Klängen hinab, und wir erleben als Sinnbild dieser Schwärzung des musikalischen Bildes, daß ganze vielstimmige Motetten ausschließlich von Baßposaunen geblasen werden. Aber noch ein halbes Jahrhundert mühen sich die Instrumentenmacher an dem Problem der Baß- und Kontrabaßposaune ab. In gewaltiger Arbeit werden die Instrumentenfamilien nach unten hin ergänzt. Den Geigen, Fiedeln, Lauten, Flöten und Rohrblattinstrumenten wachsen die Tenöre, Bässe und Großbässe zu, und noch 1618, als Praetorius seine große Instrumentenkunde veröffentlichte und die Tiefenbewegung schon fast ihr Ende erreicht hatte, ist „der Meister, welcher die Octav Posaunen gemacht, im Werk, einen großen Fagotcontra, welcher noch ein Quart unter dem Doppel-Fagott, und also ein Octav unterm Chorist-Fagott, das C von sechzehn Fuß-Ton geben und intoniren soll, zu verfertigen: geräth es ihm, so wirds ein herrlich Instrument werden, dergleichen hiebevor nicht gesehen, und sich wol drüber zu verwundern sein wird; die Zeit wirds geben".

Die Zeit aber hatte sich bereits geändert. Ein neuer Stil war aufgetreten: ein halb rezitativischer, halb melodischer Einzelgesang mit schlichter Akkordbegleitung hatte sich Bahn gebrochen; eine textgetreue, die feinsten Regungen des menschlichen Herzens ausdrückende Gesangsweise war in den Vordergrund getreten. Sehr schnell folgte ihr das Instrumentenspiel. Aber nur die neue Violine war einstweilen imstande, dieser „redenden" Musik zu dienen. Das ganze Heer der Tonwerkzeuge, wie es Praetorius und Mersenne verzeichnen, muß rasch genug vom Schauplatz abtreten, aber es dauerte zwei Menschenalter, bis unter den Händen französischer Instrumentenbauer wenigstens Flöte und Oboe so verfeinert wurden, daß sie, wie die Zeitgenossen hervorheben, der Menschenstimme nahe kommen, „gleichsam reden".

Und nun das klassische Zeitalter. Haydn braucht in der „Schöpfung" ein Kontrafagott. Auch Beethoven verlangt es wiederholt — in der „Fünften", in der „Neunten" und im „Fidelio". Aber die Instrumentenbauer vermögen nichts Brauchbares zu liefern, und sie haben um die Lösung dieser Aufgabe noch so lange zu ringen, daß selbst Wagner, der alle erreichbaren Klangfarben auf die Palette genommen hat, und der im „Nibelungenring" gerade ein starkes Bedürfnis nach der äußersten Bläsertiefe bekundet, bis zum „Parsifal" auf das Kontrafagott verzichtet. Von dem mehr als hundertjährigen Kampf um die Chromatik der Blechinstrumente ist schon gesprochen worden.

Es darf mit diesen Erscheinungen nicht verwechselt werden, daß in vielen Fällen der Komponist durch bestehende Instrumente zu besonderen Tonschöpfungen angeregt wird. Aber das sind in der Regel Belanglosigkeiten. Wenn sich Mozart zu einem Stück für die Glasharmonika oder Schubert zu einer Komposition für Stauffers Streichgitarre bereitfinden läßt, wird man darin keine Beeinflussung der Musikgeschichte sehen können, und wenn die Erneuerung der alten Instrumente für stilgerechte Bach- und Mozart-Aufführungen einem Meister wie Richard Strauß die Bekanntschaft mit Liebesoboe und Bassetthorn vermittelt und ihn zur gelegentlichen Eingliederung dieser Instrumente in sein Orchester veranlaßt, so ist doch nicht der Instrumentenbauer die treibende Kraft, sondern ein ganz bestimmt gerichteter Farbensinn des Komponisten, dem eine glückliche Fügung die Ausdrucksmöglichkeit gab.

Nur die breite Masse der Komponierenden geht vom Gegebenen aus. Zu allen Zeiten und in allen Künsten ist es so: aus dem Geiste des Materials schafft der Virtuose; in das Material, in das Instrument hinein wirkt der begnadete Schöpfer; in das Instrument hinein und, wenn es sein muß — wie der gotische Baumeister, wie Johann Sebastian Bach — gegen das Instrument.

Über die Josephs-Legende von Richard Strauß

Erstaufführung am Neuen Theater zu Leipzig am 22. Januar

Von Dr. Alfred Heuß

Mit Absicht wurde die Stellungnahme zu diesem Werk bis zu diesem Heft verschoben, da zudem zu erwarten war, daß es gerade auch in der Meßwoche zur Aufführung gelangen werde. An und für sich gäbe es ja nur wenig zu bemerken, da, wenigstens unter Fachleuten, über die Musik ziemliche Einigkeit herrscht, daß sie nämlich aus zweiter und dritter Hand stamme und eine höhere Bewertung nicht vertrage. Aber es ist nun heute einmal vielfach so, daß ein Werk der Kunst, wenn es von einem berühmten Autor stammt, nicht seinetwegen betrachtet werden muß, sondern eigentlicher Nebenumstände wegen. Bei Schreker z. B. ist die sich für ihn bemühende Presse weit wichtiger als er selbst, beim heutigen Strauß, und zumal in diesem Werk, sind es wieder andere Umstände. Man könnte einfach fragen, wie kommen die Theater dazu, die Josephslegende, über deren künstlerischen Wert stärkere Meinungsverschiedenheiten nicht bestehen, trotz der außerordentlichen Kosten, die sie verursacht, zur Aufführung zu bringen, liegt hierfür auch nur irgendwelche künstlerische Notwendigkeit vor? Daß man Strauß, so er noch an ein höheres Kunstideal glaubt, keinen Gefallen mit der Aufführung tut, wäre als bestimmt anzunehmen, zudem arbeitet heute dieser Komponist derart in Dollars und Pfunden, daß ihm aus finanziellen Gründen die Aufführung dieser Pantomime in Deutschland ziemlich gleichgültig sein kann. Schließlich weiß auch niemand besser als der Autor selbst, ob er beim Verfassen eines Werkes innerlich beteiligt war oder nicht. Wo liegen demnach die Gründe? Mir scheint, in dem offenen Eingeständnis, daß wir wirklich so weit gekommen sind, ein derartiges, für die Instinkte einer breiten Masse bestimmtes Werk dieser auch zuzuführen, auf daß es gerade das hat, was es eigentlich will. Ich komme nicht darüber weg, daß dieses Werk im Grunde genommen nichts als Varieté mit großem Orchester ist, bei dem vor allem auch darauf Rücksicht genommen ist, daß beide Geschlechter, der männliche und ganz besonders auch das weibliche, auf ihre sogenannten Kosten kommen. Bekanntlich ist das Werk für Paris geschrieben worden, das russische Ballett gab die äußere Anregung, in der Großen Oper fand auch, kurz vor Ausbruch des Krieges, die Uraufführung statt. Der Franzose fühlt in Theatersachen anders als der Deutsche, seine Oper entwickelte sich schließlich aus dem Ballett, das nun einmal in erster Linie Schaustück ist. Zur Erotik und ihrer künstlerisch-sichtbaren Fassung nahm der Franzose eine, sagen wir einmal so, weit freiere Stellung ein, als es in Deutschland bis kurz vor dem Krieg so gemeinhin der Fall war. Erotik und die Erweckung irgendwelchen erotischen Gefühls hat der bedeutende deutsche Künstler nicht ihrer selbst willen betrieben, sondern im Hinblick auf einen Vorwurf, der diese Darstellung, und zwar selbst bis zu einigermaßen letzten Konsequenzen, kategorisch verlangte, weshalb auch in Deutschland das Ballett, und was mit ihm zusammenhängt, nur eine Nebenrolle spielte.

Nun, wäre die Handlung der Josephslegende wirklich eine derartige, daß sie kurzweg alles, was auf einer Bühne überhaupt zur Darstellung gebracht werden kann, künstlerisch begründet, und insofern erkennt man den deutschen Ursprung des Werkes wohl. Die bekannten zwei Welten stehen sich wieder einmal gegenüber, die bis zur Perversität gehende überreife, schwelgerische Kultur eines antiken Kulturvolks und das asketenhafte Hirtentum eines Naturvolks, das in Joseph seinen Vertreter hat. Es gibt nun sicher wenige Künstler, die jede dieser beiden Seiten überzeugend zur Darstellung bringen können, einer der wenigen und gleich der größte von allen auf diesem Gebiet ist Wagner, und zwar vor allem im Tannhäuser, gewesen. Sobald einer beides kann, ist ihm auch alles nicht nur erlaubt, sondern entspringt eben innerster Notwendigkeit. Wer z. B. den büßenden, leidenden, sich innerlich reinigenden Samson zur wahrhaften Darstellung zu bringen vermag, hat nicht nur das Recht, sondern darf es als innerlichst notwendig ansehen, auch in der Darstellung dieses „Bullen", wie Goethe einmal Samson Zelter gegenüber bezeichnet, so weit zu gehen, als es überhaupt möglich ist. Indem man nun heute seine Ansprüche insofern bescheidet, als man unsere ganzen Künstler als nicht fähig ansieht, beiden Seiten derartiger Vorwürfe — wie lächerlich ist z. B. die diesbezügliche Musik in Schillings' Mona Lisa — gerecht zu werden, glaubt man, sich wenigstens an die eine Seite, sagen wir die sinnliche, halten zu dürfen; wenigstens dort „hofft" man, werden die betreffenden Künstler, die derartige Vorwürfe wählen — und zwar doch gerade nicht deshalb wählen, um sich offenkundig zu blamieren —, sich als „Männer" bewähren. Aber, du lieber Himmel, wie schwächlich, wie knabenhaft sinnlich ist ihre Musik auch auf diesem von ihnen mit derartiger Liebe gepflegtem Gebiet! Daß Strauß in der Darstellung des Joseph versagen würde, konnte man von vornherein in Rückschluß auf seine „Salome" annehmen. Hinsichtlich seines Joseph übertrifft er aber selbst die bescheidensten Erwartungen derart, daß man sich erstaunt fragt, ob sich nicht wenigstens mit Hilfe des Kunst v e r s t a n d e s etwas mehr hätte erreichen lassen. Daß Strauß aber auch auf der andern Seite derart matt, verbraucht musizieren werde, das konnte nicht erwartet werden, und insofern, weil eben keiner der beiden Seiten Genüge getan wird, steht man einem Schau-, einem Varietéstück mit großem Orchester gegenüber, das heute einem für eine derartige Kunst reif gewordenen deutschen Theaterpublikum mit allem Nachdruck serviert wird.

Es ist noch ein anderes, das bei dieser Gelegenheit zur Aussprache gelangen kann, etwas, das sicher schon manchem gerade in der heutigen Oper aufgefallen ist: Die s z e n i s c h - m u s i k a l i s c h e E n t t ä u s c h u n g gegenüber der „textlich"-dichterischen Phantasie, wie sie im betreffenden Stück an und für sich, dann aber besonders in den einzelnen Regievorschriften zum Ausdruck gelangt. Ich will damit sagen, daß man bei der Lektüre der meisten heutigen Textbücher z. B. auf die mit üpppigster Phantasie vorgenommenen Schilderungen stößt, die Textdichter auf diesem Gebiet geradezu Orgien feiern, denen gegenüber nun das, was man zu sehen und zu hören bekommt, sich aber fast kindlich harmlos ausnimmt. Man denke z. B. in Schrekers „Gezeichneten" an die Schilderungen seiner Liebesinsel

oder gerade hier in der Josephslegende an das Fest des Potiphar; welch absolute Enttäuschung erlebt hier jeder, der mit offener Beobachtungsgabe vorgeht und sich nichts vormachen läßt. Woran liegt nun das? In erster Linie einmal an den Textverfassern, die, kurz gesagt, insofern ganz „gefehlte" Theatermänner sind, als sie an das Theater mit den Phantasieanforderungen des Romanschriftstellers treten, der vor nichts haltzumachen braucht, zugleich solche Vorgänge im feinsten Detail beschreiben und auch begründen kann, von denen selbst der unterrichtetste Zuschauer auf der Bühne nichts bemerkt. In dieser Beziehung ist der „Text" der Josephslegende von den Herren Harry Graf Keßler und H. von Hofmannsthal das Musterbeispiel einer geradezu abenteuerlichen Knabenphantasieleistung, die zu grotesker Satire herausfordern könnte. Beiden ist es z. B. darum zu tun, daß gar manches einen sehr grausamen Eindruck mache, vor allem das Aufspazieren und die Peitschenfuchtelei der Gewappneten; dieses „geschieht im Takt, wie ein eingeübtes Manöver, sieht aber furchtbar und grausam aus". Aber ach, es sieht so ganz und gar nicht furchtbar und grausam aus, sondern kommt über ein harmloses Varietévergnügen nicht hinaus.

Dann liegt es natürlich auch an den Musikern, deren Leistung viel zu schwach ist, um die Phantasie des Zuhörers und Zuschauers wirklich zu beschwingen. Bei Künstlern stärkster Potenz liegt die Sache sogar so, daß man, ist man überhaupt im Bild, die Augen schließen und die von „dem Zauber der Musik" angeregte Phantasie derart schalten lassen kann, daß die „vom Dichter geschauene Welt verwirklicht" wird. Auch in diesem Fall wird ein echter Theaterdichter nichts Unmögliches verlangen wollen, vor allem wird er nicht leicht kontrollierbare Details vermeiden. Es ist aber außerordentlich, was auf diesem Gebiet sowohl frühere Musiker wie dann weiterhin besonders Wagner geleistet haben. Wirken z. B. die entsprechenden Phantasiechöre aus der Bachschen Matthäuspassion nicht hundertmal stärker auf die Phantasie als diese ganze Straußsche Musik mitsamt der szenischen Darstellung? Wieviel diese Frage in sich schließt, sei bei dieser Gelegenheit nicht weiter behandelt.

Über die Aufführung braucht im einzelnen nicht gesprochen zu werden. Sie ist jedenfalls kostbar ausgefallen, und man wartet darauf, daß das Theater seine allem nach üppig vorhandenen Gelder auch einmal an würdige künstlerische Aufgaben wendet.

Der homogene Resonanzboden Grotrian-Steinweg

Von Dr. Christian J. Hansen / Wiesdorf b. Köln

Ein bekannter Klavierschriftsteller hat kürzlich die bemerkenswerte Äußerung getan, daß „der Resonanzboden des Klaviers, wie wir ihn heute bei unsern ersten Pianofortefabriken vorfinden, etwas Fertiges, Unübertreffliches gleich der Geige darstellt".

Das ist insofern wohl richtig, als die Form unserer Klavierresonanzböden, nämlich einfache Bretter mit annähernd senkrechten Rippen, kaum noch wesentliche Änderungen erfahren dürfte. Da zweifellos aber noch immer ein Bedürfnis nach Verbesserungen unserer Resonanzböden besteht, so muß es hierfür andere Ursachen geben.

Es ist unzweifelhafte Tatsache, daß die Instrumente selbst unserer besten Firmen unter sich keineswegs gleich sind, sondern daß sie gelegentlich erhebliche Qualitätsunterschiede aufweisen können. Teils ist die Gesamtklangwirkung recht verschieden, teils kommt es auch häufig vor, daß ein in seiner Gesamtwirkung ausgezeichnetes Instrument fehlerhafte, meist zu schwer ansprechende Stellen aufweist, die aller Kunst des Intoneurs trotzen.

Bei der Klavierherstellung wird nun allgemein so verfahren, daß ein als vorbildlich erkanntes Instrument in allen seinen Teilen auf das genaueste nachgebaut wird. Für sämtliche Teile sind Modelle vorhanden, deren Gebrauch mit Sicherheit auch die geringste Abweichung der Form eines jeden Teils von dem Modellinstrument verhütet. In der absoluten Beherrschung der Form wird also das wesentlichste Moment des rein technischen Teiles der Fabrikation gesehen.

Ein Klavier stellt sich physikalisch aber als ein aus elastischen Teilen bestehender Apparat zur Erzeugung von Schallschwingungen dar. Soll die Herstellung eines solchen Apparates erfolgen, dann ist zunächst seine Form zu berechnen, also zu konstruieren. Eine solche Konstruktion erfordert vor allem die Berücksichtigung der Materialeigenschaften. Die zweckmäßige Form kann nur dann ermittelt werden, wenn die hierbei bestimmend wirkenden Eigenschaften des Materials zahlenmäßig bekannt sind, der Elastizitätskoeffizient und das spezifische Gewicht. Denn der Schwingungszustand eines elastischen Körpers wird außer durch die Form, also durch Länge, Breite und Dicke, in demselben Maße durch den Grad jener Eigenschaften bestimmt.

Als schwingende Teile kommen beim Klavier in der Hauptsache die Besaitung und der Resonanzboden in Betracht. Die erwähnten Eigenschaften des Saitenmaterials sind nun von fester Beständigkeit und erlauben bei einmaliger richtiger Berechnung der Saitenmaße, der Mensur, deren dauernde Wiederverwendung in der gleichen Länge und Saitendicke. Anders ist es beim Holz.

Bei einem derartigen Naturprodukt muß von vornherein mit erheblicher Unterschiedlichkeit seiner Eigenschaften gerechnet werden. Gelingt es nicht, diese genau zu berechnen, dann ist eine technisch korrekte Fabrikation nicht möglich, weil eben eine der Konstruktionsunterlagen fehlt. Wird — wie bisher überall üblich — der Resonanzboden immer wieder in denselben Abmessungen hergestellt, dann muß sich als notwendige Folge ein verschiedenes Funktionieren der Resonanzböden, also eine Verschiedenheit in der Klangwirkung der Klaviere ergeben.

Es hat sich bei Experimenten in der Tat auch mit aller Schärfe gezeigt, daß ein ganz großer, wenn nicht der größte Teil der erwähnten Unzulänglichkeiten unserer Klaviere auf die ungenügende Beachtung der Holzeigenschaften zurückzuführen ist. Kein Wunder! Ein Resonanzboden erhielt immer dieselben Abmessungen wie der andere, und wenn ein Holz äußerlich gut aussah, d. h. geradlinige Maserung aufwies und astrein war, dann wurde es als zu Resonanzböden geeignet

befunden. Auf Qualitätsunterschiede wurde nur insofern etwas geachtet, als man das Holz je nach Feinheit der Maserung an bestimmten Stellen der Resonanzböden verwendete. Man setzte also einesteils voraus, daß die Maserung von bestimmendem Einfluß auf den Ton wäre, und andernteils, daß die Eignung als Resonanzholz von Natur aus deutlich erkennbar sei und die richtige Zusammensetzung sich sozusagen von selbst liefere. Sonst hätte man doch nicht immer dieselben Abmessungen der Böden nehmen dürfen. Eine derartige Arbeitsweise kann vielleicht bei bloßer Tischlerarbeit richtig sein, aber nicht bei Anfertigung eines akustischen Apparates, dessen schwingende Teile überwiegend aus Holz bestehen.

Wohl begegnet man in Klaviermacherkreisen häufig der Meinung, daß es Menschen mit sicherem Gefühl dafür gebe, für Resonanzzwecke geeignetes Holz ohne eigentliche Methoden herauszufinden. Diese Ansicht hält indessen scharfer Nachprüfung nicht stand. In unseren Klavierfabriken ist der Resonanzbodenmacher in der Regel vielmehr ein einfacher Tischler, wenn auch ein besonders geschickter Arbeiter, der aber vom Klavierbau nichts weiter kennt als seine gewohnte Tätigkeit und höchstens noch einige verwandte Arbeiten. Er bekommt — wenigstens nicht in unseren großen Fabriken — ein fertiges Klavier kaum zu sehen, ist also nicht in der Lage, den Erfolg seiner Arbeit beurteilen zu können. Es fehlt ihm als bloßer Teilarbeiter beim Instrumentenbau der nötige Abstand zum Gesamtziel. Dessenungeachtet liegt ihm nicht nur die Zusammenleimung, sondern sogar die Auswahl und Zusammenstellung der einzelnen, zu einem Boden gehörigen Stücke des Holzes ob!

Daraus ergibt sich klar, daß an dieser Stelle im Klavierbau zuallernächst eine richtigere Arbeitsweise anzuwenden ist. Der Firma Grotrian Steinweg gebührt das Verdienst, als erste und bisher einzige Klavierfabrik neue Grundsätze in dieser Richtung aufgestellt und angewendet zu haben. Die Untersuchung Tausender von Hölzern in ihren Betrieben hat das nicht ganz unerwartete Resultat ergeben, daß zwischen den Elastizitätskoeffizienten und den spezifischen Gewichten des Resonanzholzes Unterschiede von mehreren hundert Prozent bestehen. Beispielsweise kann das spezifische Gewicht von etwa 0,2 bis 0,8, der Elastizitätskoeffizienten von 700 bis 3000 schwanken, ohne daß dies am Holze äußerlich zu erkennen wäre, und ohne daß sich zwischen diesen Unterschieden und der Maserung ein Zusammenhang hätte feststellen lassen. Hieraus ergab sich die klare Notwendigkeit, im Resonanzbodenbau neue Wege einzuschlagen, d. h. ihn auf sichere Materialprüfung zu basieren.

Das neue Verfahren der Firma wird folgendermaßen ausgeführt: Zunächst wird bei sämtlichen dem Resonanzbodenbau dienenden Hölzern, nachdem sie wie üblich durch sorgfältige Pflege und Trocknung fabrikationsreif gemacht worden sind, mit Hilfe exakter physikalischer Methoden in einer neu eingerichteten Prüfstelle die Elastizität und die Dichte bestimmt. Sodann wird auf Grund der ermittelten zahlenmäßigen Werte der gesamte Holzvorrat in eine größere Anzahl von Sorten eingeteilt. Da naturgemäß zwei Hölzer nie vollkommen gleich sind, so besitzen die Hölzer derselben Sorte auch nicht genau die gleichen zahlenmäßigen Werte. Die erwähnten großen Schwankungen von mehreren hundert Prozent werden darum auf zehn bis zwanzig Prozent herabgesetzt, je nach dem Zweck, dem das Holz dienen soll. Zu einem und demselben Resonanzboden werden dann entweder nur Hölzer der gleichen Sorte oder zur Erzielung besonderer Klangeffekte solche verschiedener Sorten in genau erprobten Zusammenstellungen verwendet.

Die Firma Grotrian Steinweg nennt ihre Resonanzböden, die aus physikalisch nahezu gleichwertigem Material zusammengesetzt werden, homogene Resonanzböden. Das Wort „homogen" ist hier natürlich relativ zu verstehen, da die Homogenität, wie beispielsweise bei einer Metallplatte bei der Verwendung von Holz, niemals zu erreichen ist. Doch dürfen diese Böden mit Schwankungen von zehn bis zwanzig Prozent in den akustischen Eigenschaften im Verhältnis zu den bisher gebauten als homogen bezeichnet werden.

Die praktische Bedeutung der neuen Bauweise läßt sich in folgenden Sätzen zusammenfassen:

1. Ein einmal gebautes einwandfreies Instrument läßt sich jederzeit in der gleichen Güte wieder herstellen. Wenn Form und sonstiges Material dieselben bleiben, muß auch das erzeugte Instrument dasselbe sein.

2. Der mustergerechte Ausfall besonders anzufertigender oder kostbarer Ausstattungsinstrumente läßt sich sicher verbürgen.

3. Ist das Konstruktionsmodell in der Form frei von Fehlern, dann besitzt jedes einzelne Instrument eine Ausgeglichenheit sämtlicher Tonlagen, wie sie sonst nur in Ausnahmefällen und dann nur ganz zufällig einmal vorkommt.

4. Durch Anpassung der Form an das Material der verschiedensten Resonanzhölzer lassen sich gleichwertige und gleichklingende Instrumente erzeugen und läßt sich alles Resonanzholz aufbrauchen. Für jede herzustellende Instrumentengröße und für jedes Material von anderen Eigenschaften muß dann eine andere Form des Resonanzbodens gewählt werden, da eine gleiche Klangwirkung der Instrumente bei verschiedenem Resonanzmaterial naturgemäß auch eine verschiedene Form zur Voraussetzung hat.

5. Durch bewußte Änderung der Form des Resonanzbodens bei gleichem Material oder umgekehrt durch Änderung des Materials bei gleichbleibender Form des Resonanzbodens lassen sich durchaus sicher besonders feine und aparte Klangwirkungen erzielen, die sich sonst nur gelegentlich und zufällig ergeben und deren Ursachen der Klavierbauer dann nicht anzugeben vermag. Unter Wahrung der charakteristischen Grund-Eigenschaften des einzelnen Fabrikates können Besonderheiten und Schattierungen der Klangwirkung erzielt werden, um sie dem besonderen Zweck anzupassen, denen zu dienen das Instrument berufen ist. Es handelt sich hierbei nicht um klangliche Verschiedenheiten, die in der Intonation des Hammerfilzes gegründet liegen, und die sehr bald verschwinden, sondern um dauernde und von der Zeit unbeeinflußbare Unterschiede in der akustischen Grundanlage der Resonanzbodenverhältnisse.

Der Wichtigkeit des Resonanzbodens für das Klavier kann nicht Wert genug beigelegt werden. Es ist die Seele des Instrumentes, wie das Korpus der Geige, das ja auch als Resonanzkörper den Charakter ausschlaggebend bestimmt. Durch die tiefgründigen Studien über die akustischen und im Holze schlummernden Eigenschaften hat sich die Firma Grotrian Steinweg ein großes Verdienst um den Klavierbau erworben.

Weltbürgertum und Internationalität in der Tonkunst

Eine Betrachtung von Dr. Alfred Heuß

Wir leben in einer Zeit, in der nicht allein die festesten Begriffe zum Schwanken gebracht sind, sondern auch, und gerade infolgedessen, mit solchen vermengt werden, die etwas Ähnliches auszusagen scheinen, im Grunde aber ein ganz Verschiedenes bedeuten. Daraus entsteht eine Begriffsverwirrung, die der babylonischen Sprachverwirrung gleichkommt. Dazu kommt noch, daß der heutige Sprachgebrauch diesen oder jenen Ausdruck in den alleinigen Vordergrund stellt, von ihm den Ausgang nimmt, naturgemäß auch des Gegensatzes zu diesem Ausdruck bedarf, wodurch derartige Einseitigkeiten entstehen, daß es aus diesem Irrgarten keinen Ausweg mehr zu geben scheint und ihm Männer zum Opfer fallen, von denen man wirklich annehmen könnte, sie wüßten hierüber Bescheid. So hat in unserer Zeit der Begriff international heute eine Bedeutung erhalten, die das nationale Moment entweder völlig ausschließt oder ganz in den Hintergrund treten läßt. Diese Auffassung von international, die auf dem Gebiet des Rechts, des Handels usw. zu Recht bestehen mag, stellt sich in kultureller Beziehung als überaus verwirrend heraus, was ohne weiteres ersichtlich ist, wenn wir daran erinnern, ob denn wirklich die Begriffe international und national Gegensätze seien, und nicht vielmehr international eine ins Große, über das Nationale hinausgehende Erweiterung des Begriffs national. Aber gerade diese Bedeutung sucht man nicht in dem Wort international, vielmehr verbindet man mit ihm, z. B. mit der Bezeichnung: internationale (jüdische) Gesinnung, einen scharfen Gegensatz zu national (nationaler Gesinnung), kurz, die beiden Begriffe schließen sich in kulturellem Sinne aus. Auf diese Art konnte es auch nur geschehen, wenn ein Pfitzner in seiner Schrift „Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz" diesen Gegensatz mit der Bezeichnung „deutschnational empfindend" und „jüdisch international empfindend" noch schärfer zum Ausdruck bringt, Bekker aber in seiner Erwiderung (Kritische Zeitbilder S. 325) dazu gelangt, in natürlich satirischem Sinne Schiller, Beethoven und Mozart als Kronzeugen für den „jüdischen Internationalismus" anzurufen, was klar genug zeigt, daß das Wort Internationalismus, wie es nun einmal gebraucht wird, in der Kunst eine ungemeine Verwirrung anstiftet. Es dürfte hier nur dann gebraucht werden, wenn mit ihm etwas Eindeutiges zum Ausdruck gelangt.

Welches ist nun der Ausdruck, der das Wort national in dem Sinne erweitert, ohne es dabei aufzuheben? Denn gerade hierauf kommt's an. Ich denke, wir brauchen hier nicht zu weit zu suchen, indem wir zu einem Wort gerade in jener Zeit greifen, die das Wort „international" wohl gar nicht kannte, dagegen eine „Internationalität" betätigte und durchzuführen suchte, gegenüber der der moderne Internationalismus sich wie ein Phantom ausnimmt, ich meine das Wort „weltbürgerlich" und „Weltbürgertum". Heute und seit langem fast außer Kurs genommen, eben von dem modernen Wort, dem Ersatz „Internationalität", völlig verdrängt und gelegentlich sogar lächerlich gemacht, ist es ein derart tiefes, vielsagendes Wort, daß man es lediglich genauer zu betrachten braucht, um eigentlich alles beieinander zu haben, was darüber zu sagen ist. Das zu tun, möge auch unsere Aufgabe sein.

Das Wort stellt eine Synthese, eine Doppeleinheit vor. Welt und Bürger, als solche scheinbar unüberbrückbare Gegensätze, werden zu einer Einheit, zum Weltbürger verschmolzen, und hierin liegt das Entscheidende. Der Bürger als solcher — vielfach zum Spießbürger verkümmert — will von der Welt als solcher nichts wissen, in seinen engen Mauern nur ist ihm wohl, weiter darüber hinaus sieht er nicht und will er nicht sehen; die Welt aber, der „Weltmann", will vom Bürger nichts wissen, verachtet seinen engen, „nationalen", kleinbürgerlichen Horizont und nimmt seinen Ausgangspunkt von einem das Nationale verleugnenden, weltumspannenden Standpunkt. Beides ist in gleichem Maße einseitig und, wenigstens je nachdem, gefährlich, einzig in der organischen Verbindung beider Faktoren liegt das Erstrebenswerte, kommt eben die Synthese „weltbürgerlich" zustande. In welcher Art, das gilt es nun eben im einzelnen anzugeben, indem hierauf alles ankommt. Ist der Ausgang von der „Welt" oder von „bürgerlich" zu nehmen? Zur Zeit, als dieses schöne, sinnige Wort geprägt wurde, hätte man diese Frage völlig überflüssig empfunden. Heute, wo alles umgekehrt ist oder doch auf den Kopf zu stellen versucht wird, ist eine begründete Antwort denkbar notwendig.

Man kann nicht im wahren Sinne weltbürgerlich sein noch werden, wenn man nicht auf der eigenen, von der Natur gegebenen Scholle sich heimisch gemacht hat, zunächst von hier aus einen Hauptteil seiner Kräfte bezieht und sie zur Ausbildung bringt, wie man von dieser festen Grundlage aus, so die nötigen Kräfte vorhanden sind, sich auch erst die Welt erobern kann. Wie man diese Grundlage nennt, ob national oder Mutterboden, ob völkisch oder Vaterland, das kommt, zumal in der Kunst, erst in zweiter Linie in Betracht, das muß aber einer wissen, daß er einen festen, natürlichen Untergrund unter sich braucht, und daß es am Ende darauf ankommt, wie stark seine Kräfte sind, die er von hier aus in die Wagschale zu legen hat. Wir sehen da ohne weiteres, in welchem Gegensatz die Ausdrücke Weltbürgertum und Internationalismus treten, welch Grundverschiedenes sie bedeuten. Der Internationalismus nimmt seinen Ausgang von etwas Fernem, zunächst genommen, etwas völlig Vagem, Unbestimmtem. Was hieße international für einen Künstler, der auf diesem unbestimmbaren Boden aufwachsen wollte? Gibt es überhaupt, in diesem Sinn genommen, internationale Komponisten? Haben, die als solche bezeichnet werden, nicht lediglich internationale Bedeutung? Solche Komponisten aber, die man ihrem Wesen und ihrer Entwicklung nach als international bezeichnen könnte, wie vor allem Meyerbeer, haben von jeher Widerspruch erregt. Aber weltbürgerliche Meister der Tonkunst haben wir, solche, die sowohl auf deutschem, italienischem oder französischem Mutterboden stehen und von diesem aus sich die Welt erobert haben.

Hier haben wir denn auch noch etwas näher zuzusehen und uns die Frage vorzulegen, was derartige

Meister im einzelnen zu „Weltbürgern“ gemacht hat. Im Grunde genommen hat jeder dieses „Problem“ in seiner Weise gelöst, wobei von allem Anfang darauf hingewiesen sei, daß gerade die größten weltbürgerlichen Meister es ihnen meist ganz unbewußt gelöst haben, indem die synthetische und zugleich mit ihr die künstlerisch-geistige Kraft derart stark in ihnen wirkte, daß sie gar nicht daran zu denken brauchten, das Problem bewußt zu lösen. Wie verhält es sich zunächst mit den beiden gewaltigen Gegensätzen Bach und Händel? Der erstere war bei seinen Lebzeiten und lange hernach nicht einmal ein Komponist von „nationaler“ Bedeutung, weil seine künstlerische Bedeutung überhaupt nicht geahnt wurde. Was Bach heute bedeutet, weiß jeder, er erscheint der eigentlichen musikalischen Welt als die Inkarnation weltüberbrückender Gegensätze. Aus engsten Verhältnissen heraus hat sich Bach ganz allmählich diese Stellung erobert. Was befähigte ihn nun hierzu? Immer klarer sehen wir heute, daß er denkbar tief im Mittelalter wurzelte, die beinahe verschollenen Quellen dieses Zeitalters rieseln hörte, zugleich aber imstande war, sie mit seinem Geist und seinem Künstlertum neu zu fassen. Sein Spezifisches ist die Neufassung von etwas als solchem Vergangenen, das aber zu seiner Zeit noch gar nicht imstande war, sich tonkünstlerisch vollendet zu gestalten, wie es vor allem hinsichtlich der Baukunst der Fall gewesen war. Bach zeigt, mit einem Wort gesagt, daß ein als solcher großer Künstler „Weltkomponist“ werden kann, wenn er denkbar tief in der Vergangenheit wurzelt, also etwas zum Ausdruck bringt, was die moderne Tonkunst, die ihren Ausgang vom Allerneuesten nimmt, am liebsten ganz verleugnen möchte. Dies ist schließlich auch der Grund, warum es so lange ging, bis Bach zu durchgreifender Bedeutung gelangte. Ganz im Gegensatz zu einem Bach arbeitet der moderne Komponist daran, möglichst sofort anerkannt zu werden, an Propaganda widmet er schließlich mehr Zeit als an seine Arbeiten, all dies sicher aus dem dumpfen Gefühl heraus, daß eine Kunst, die keine Wurzeln hat, wenn nicht in der unmittelbaren Gegenwart, überhaupt keine Aussicht hat, Verbreitung zu finden. Etwas von der Bachschen Wurzelständigkeit steckt nun aber in jedem großen Künstler, eine derartige wie die Bachs hat die Welt aber überhaupt auf keinem Gebiet erlebt.

Anders wieder Händel! Seine Wurzeln reichen lange nicht so tief wie die Bachs, sind aber tiefer, als man gemeinhin annimmt. Sie reichen tief ins deutsche 17. Jahrhundert hinab, wozu in späterer Zeit auch das italienische und englische kommt. Von sicherem deutschen Grund ausgehend und zeitlebens mit diesem verwachsen, strebt Händel gerade danach, im künstlerischen Sinn ein „Weltbürger“ zu werden, und erreicht dieses Ziel nicht allein dadurch, daß er vor allem den damaligen musikalischen Weltstil, den italienischen, voll und ganz aufnimmt, sondern auch durch seine „geistige“ Niederlassung in jenem Land, das damals den weitesten Blick besaß und ihm, auf Grund der Bibel sowie eines allgemein menschlich gesehenen antiken Heidentums, in den Oratorientexten jene Unterlagen bot, die ihm für seinen grandiosen und in der Völkerschule noch geweiteten menschlichen Blick damals kein anderes Land hätte bieten können. Wie schon der Lebensgang Händels zeigt, ist für ihn, sein Weltbürgertum, nicht die spezifisch künstlerisch-musikalische, sondern die allgemein-menschliche Natur bestimmend gewesen, dieser große, deutsche Mann sucht instinktiv die für ihn maßgebende künstlerisch „weltbürgerliche“ Betätigung.

Im einzelnen wieder anders ein Haydn, Gluck, Mozart und Beethoven, wobei wir uns kürzer fassen müssen. Haydn, der italienische und norddeutsche musikalische Stilemente zu verbinden vermag, eroberte sich schließlich die Welt mit seiner österreichischen Natürlichkeit, Beweglichkeit und Lebendigkeit. Gluck bedurfte zur Durchdringung seiner vorzugsweise italienisch gerichteten Kunst einer ganz besondern Geisteskraft, die mit einem Male das „Italienische“ im Sonnenlicht der Welt durchleuchtete. Mozart hat den Adel seiner deutschen Seele, nachdem er sie an detailliertesten Musikstilen geschult hatte, derart zu betätigen vermocht, daß er ihn selbst spezifisch außerdeutschen Vorwürfen mitzugeben wußte, gerade aber in der deutschen Zauberflöte dahin gelangend, sowohl künstlerisch wie allgemeinmenschlich dem damaligen und spezifisch deutschen Menschheitsideal eines der herrlichsten Denkmäler zu setzen. Und in welcher Art Beethoven mit Menschheitsideen arbeitete und auf Grund dieser — ob bewußt gefühlt oder nicht — die ganze Welt umspannte, daran braucht nur erinnert zu werden.

All diese Männer sind „Weltbürger“ geworden, indem sie von etwas Festem, Starkem, und zwar einem allgemein Gültigen, nämlich einem allgemein Menschlichen ausgingen, das nun aber in einer spezifisch deutschen Seele verankert war, die sich wieder an den verschiedenartigsten europäischen Musikstilen gebildet hatte, Musikstilen, die ihrerseits viel stärker ausgeprägt waren als der deutsche Stil. Nirgends erblickt man vor allem in der früheren Tonkunst etwas „Internationales“, sondern überall gewahrt man festen, einheimischen Boden, und wenn von dem ihrigen aus die deutsche Musik weiter zu gelangen vermochte als die Musik anderer Völker, so beruht dies wieder auf Gründen, die mit der spezifisch deutschen Seele, wie sie sich in den großen Meistern der Tonkunst offenbarte, zusammenhängen und bei anderer Gelegenheit zur ausführlicheren Darstellung gebracht seien. Uns geht hier der Unterschied von „international“ und „weltbürgerlich“ an.

Wir könnten uns jetzt auch so ausdrücken: Wie die Geschichte zeigt, gibt es in der Tonkunst überhaupt keinen internationalen Ausgangspunkt. Als solcher wäre dieser etwas ganz Unbestimmtes, Charakterloses, ein nicht bestimmbares Zwitterding, mit der irgendwelche gesunde geschichtliche Entwicklung gar nichts anfangen könnte. Denn die „Internationalität“ sieht von dem angestammten, von Natur gegebenen Moment ab. Hingegen sehen wir, daß das Weltbürgertum ein Resultat ist, das unter gewissen Voraussetzungen in dieser und jener Art erzielt worden ist. Ein Resultat setzt sich aus einzelnen Zahlen, einzelnen Faktoren zusammen, die nun eben einmal vorhanden sein müssen. Heute nun, wo man mit Besorgnis gewahr wird, daß die „Resultate“ immer mehr ausbleiben, will man glatthin das Resultat, nennt sogar, wie Bekker in seiner Schrift „Die Weltgeltung der deutschen Musik“ — ich kenne sie nur aus einem Referat —, Namen, und welche Namen: Busoni, Schönberg, Schreker, Delius, Mahler, Komponisten also, die, außer Mahler, überhaupt keinen eigentlichen Grund unter den Füßen haben, international gesinnt sein mögen, nirgends aber wirklich zu Hause, irgendwo „Bürger“ sind, abgesehen davon, daß ihnen

die durchgreifende Potenz fehlt. Vor allem aber, mit Resultaten sich beschäftigen, solange die zu ihm führenden Faktoren nicht vorhanden sind, hat gar keinen Zweck. Was heute in dieser Beziehung nottut, ist nach dem Gesagten nicht so schwer zu sagen. Da die gegenwärtige Tonkunst aller Festigkeit entbehrt, die Grundlage jedes „Bürgertums" aber selbstbewußte Sicherheit ist, kann die nächste Aufgabe nur die sein, sich nach festen Grundlagen umzusehen. In welcher Zeit und welchen Meistern sie einer findet, ist schließlich gleichgültig. Der heutige Musiker hat reichste Auswahl, dies gerade in dem Sinne, daß er dort seinen festen und zugleich fruchtbaren Boden findet, der seiner Eigenart am meisten entspricht. Man kann sich das musikalische Bürgertum im 17. oder 18. Jahrhundert erwerben, bei einem Schütz, Bach oder Händel usw., oder auch bei ihnen allen, wobei lediglich noch zu sagen ist, daß dies nur durch jahrelange, anhaltende und selbstvergessene Art geschehen kann. Bürger sein, heißt, irgendwo wirklich zu Hause sein. Heute wird keiner als Musiker „bürgerlich" schon geboren, sondern er muß sich das Bürgerrecht erst durch eigene Arbeit erwerben.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS

Der Bericht wird dieses Mal wenig reichhaltig ausfallen; einmal wirkt noch etwas der Eisenbahnerstreik nach, zumal die Zugverbindungen noch Lücken aufweisen, ferner aber war Dr. Niemann erkrankt und erholt sich erst so allmählich. An und für sich ließ selbst während der Streikwoche die Konzertflut kaum nach, so daß nur ganz wenige Konzerte abgesagt wurden. Man hätte geradezu meinen können, die Künstler führen im Auto oder im Luftschiff hierher, um, wie bei den meisten Solistenkonzerten üblich, vor leeren Stühlen zu konzertieren. Zu den wenigen Nichterschienenen gehörte H. Pfitzner, der das 14. Gewandhauskonzert hätte leiten sollen, so daß auch dieses Mal Operndirektor O. Lohse einsprang. Ich konnte mir das Konzert noch nicht anhören, das zur Hauptsache die gleichen Werke brachte, die Pfitzner dirigieren wollte, nämlich seine Christelfelein-Ouvertüre (hier öfters gespielt) und Beethovens Pastoral-Sinfonie, für die Pfitzner eine ganz besondere Liebe hegt, so daß man darauf gespannt gewesen wäre, wie er diese Liebe auch in klingende Tat umgesetzt hätte. Daraus wurde also nichts. Mit Not gelangte Dr. Göhler zu dem 7. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde, um gerade am 13. Februar das Parsifal-Vorspiel — dieses zugleich zu Ehren Nikischs — in gewagt breitem Zeitmaß, aber ungemein innerlich, ferner aber Brahms' D-Dur-Sinfonie zu dirigieren, diese mit einer stark konzentrierten, männlichen Geistigkeit, die dem Werk ausgezeichnet bekommt. Das Philharmonische Orchester gab, was es gerade auch in Anbetracht der kurzen Proben geben konnte; man ist erstaunt über die Klarheit, die sich unter einem derartigen Leiter und Anreger erzielen läßt, aber darüber müssen wir uns klar sein, daß dieses Orchester eine starke weitere Ausgestaltung nötig hat, um heutigen Ansprüchen voll genügen zu können. Ein außergewöhnlicher Dirigent, wie Göhler, holt bei kurzen Proben Menschenmögliches aus dem Orchester, öftere Proben kann man sich aber heute in den seltensten Fällen mehr leisten, und da gibt es nur einen Weg, nämlich solche Orchester anzustreben, die sowohl klanglich wie technisch auf möglichster Höhe stehen. Eine besondere und hocherfreuliche Überraschung bot das Konzert durch den Vortrag von Dvořaks Klavierkonzert in G-Moll, das ich zum überhaupt ersten Male hörte. Man greift sich an den Kopf, wie die Pianisten ein derartiges Vollblutwerk links liegen lassen und statt dessen immer und immer wieder die gleichen Konzerte hämmern können. Freilich, dieser Dvořak schreibt keinen eigentlich virtuosen Klaviersatz, ist es aber nicht dennoch sehr wirkungsvoll, indem sich das Ganze wirklich sinfonisch aufbaut? Und welch urgesundes Themenmaterial steckt in dem Werk, das trotz seiner gehörigen Ausdehnung von Anfang bis Ende des stärksten fesselt! Die Geiger und Cellisten haben schon längst gemerkt, was sie an Dvořaks Konzerten besitzen, die Pianisten mit ihrem „temperierten" Gehör merken es aber nicht. Tatsächlich, es ist eine musikalische Sünde, ein derartiges Werk dem Publikum vorzuenthalten. Und daß auch durchschlagende Erfolge mit ihm zu erzielen sind, bewies der Pianist Otto Weinreich, der mit nerviger Verve vorging, kurz, siegte. — Über einen Liederabend, der lediglich Göhler gewidmet war, berichte ich ein andermal.

Zu etwas Besonderem kam es im 15. Gewandhauskonzert: Das Gewandhauschor unter Straube führte Hermann Zilchers Liebesmesse mit sehr starkem Erfolge auf. Das Werk ist Ende 1913 von Pfitzner in Straßburg zum ersten Male gebracht worden, nur einige wenige Städte sind gefolgt, der Leipziger Erfolg dürfte aber wohl eine Wendung herbeiführen. Denn so manches gerade mir nicht zusagt, dieses Oratorium besitzt Qualitäten, die seinen hiesigen Erfolg ohne weiteres erklären und ihm eine besondere Stellung in der heutigen Chorliteratur großen Stiles zuweisen. Zilcher ist ein von der Moderne ganz und gar unangekränkelter Komponist, mit einer Ungebrochenheit musiziert er drauflos, als hätte man einen Künstler vor sich, der sich aufs linke Ohr legte, um die heutige Zersetzung zu verschlafen, mit dem rechten Ohr trotzdem aber lauschte, was zumal in der neueren Orchestertechnik vorging, um diese für seine Zwecke wenigstens gelegentlich zu benützen. Bei Zilcher hat man den Nachdruck auf das Wort Musizieren zu legen. In sehr solider musikalischer Schule aufwachsend und wohl ohne Zweifel mit ebenso soliden bürgerlichen Anschauungen ausgerüstet, dabei eine starke Musikernatur, verfährt er, zumal in diesem Werk, fortwährend insofern rein musikalisch, als er durchgängig die musikalischen Schleusen offen hat, alles Halbmusikalische, wie z. B. Rezitative, völlig verbannt, immer in sicher geformten Bildungen arbeitet, kaum zu rhythmusstörenden Interjektionen greift, kurz, alles mit Musik gibt, wie es nur bei ziemlich wenigen großen Chorwerken der Literatur anzutreffen ist. Nur liegt die Sache hier so, daß man nicht ohne weiteres von einem Zwingen zum musikalischen „Bilden" reden kann, indem Zilcher gar keinen eigentlichen Kampf mit solchen dämonischen Elementen zu führen hat, die sich gegen das Bilden und Formen auflehnen und nun eben bezwungen werden müssen. Damit ist zugleich gesagt, daß Zilcher eine starke geistige Phantasienatur nicht ist, er relativ wenige „Gesichte" gehabt hat und deshalb aus seinem rein musikalischen, stark fließenden Born ohne weitere große Anstrengung zu spenden vermag. Man kann über die allzu wortreiche Dichtung Will Vespers hinsichtlich ihrer Gestaltung verschiedener Meinung sein, ihr z. B. handgreiflichere Plastik wünschen, nicht aber darüber, daß sie dem in sie sich ver-

senkenden Musiker eine Menge überaus charakteristischer Bilder bietet. Lange nicht überall reicht nun Zilchers Phantasie so weit, um diese mit dem „Zauber der Musik" zu greifbarer Lebendigkeit gelangen zu lassen, was am stärksten im zweiten Teil der Fall ist. Auch fehlt es etwa an der genügenden geistigen Durchdringung. Nach dem — ziemlich äußerlichen — protestantischen Teil führt der „Seher" mit den Worten: In uns kreisen Schicksal und Sterne, aus, daß in uns selbst das Schicksal liegt (Problem der Willensfreiheit), wir nicht abhängig von außer uns Liegendem seien. Zilcher singt fast gemütlich: In uns kreisen usw. All diese Bedenken beiseite schiebend, haben wir aber ein Werk vor uns, das mit unbeirrbarer musikalischer Sicherheit und Tüchtigkeit seine eigenen, dem modernen Strom entgegengesetzten Wege geht und Kunde von einem starken, aufrechten Vollmusiker gibt, der in seinen glücklichsten Momenten — und diese sind nicht selten — sogar zur Größe heranreicht. Der sorgfältigen Aufführung hätte man teilweise etwas durchgreifendere Solisten gewünscht; vor allem genügt Herr Laßner für derartige Aufgaben ganz und gar nicht. Da muß denn doch tiefer zugefaßt werden. Für die Aufführung ist man aber dem Leiter, Prof. K. Straube, zu wirklichem Danke verpflichtet. Möge das Werk von Leipzig aus seinen Zug durch Deutschland beginnen!

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Im Deutschen Opernhause hatte eine Uraufführung starken Erfolg: die dreiaktige „heitere Oper" — früher sagte man zwanglos „komische Oper" — Das Hofkonzert von Paul Scheinpflug. Ihr etwas operettenhafter, aber wirkungsvoller Text ist nach dem Lustspiele „Kammermusik" von Heinrich Ilgenstein hergestellt. Als Held erscheint wie in Adams „Postillon von Lonjumeau" ein Tenorist, der zum Kammersänger avanciert. Da ihn aber Serenissima eigens für ihre persönlichen Bedürfnisse haben will, muß er unverheiratet sein. Deshalb fungiert seine Frau, in die sich der engagierende Hofmarschall ebensosehr wie Serenissimus vergafft hat, als seine Schwester. Leider haben die beiden Eheleute aber ein Kind, das während des entscheidenden Hofkonzertes in einem Nebengemache schläft, aufwacht und nun zum Entsetzen der ganzen Gesellschaft in den Saal nach der Mutter springt. Das ist der wohlberechnete Knalleffekt des Stückes, der ihm am Ende des zweiten Aktes den Totalerfolg sichert und auch den zu breit geratenen ersten Akt herausreißt. Im letzten kommt dann die Verzeihung zustande und eine neue Höhenschlußwirkung mit dem komischen „seriösen" Basse, den sich Serenissima nunmehr für ihre Bedürfnisse attachiert. Wenn der erste Akt kürzer gefaßt würde, dürfte diese neue Oper wohl Aussicht auf ein längeres Bühnenleben haben, zumal ihre Musik als Meisterwerk zensiert werden kann. Diese zeichnet sich durch echte Melodik, feine, aber stets natürliche Harmonik und einen schönen Orchestersatz aus, dessen runde Fülle nie die Singstimmen deckt. Auch der Chorsatz klingt gut. Im Stile ist allerdings ein gewisser Widerspruch vorhanden. Oft hat man da das Pathos des spezifischen Musikdramas vor sich, das nicht zu dem Lustspielcharakter des Stückes paßt — geradeso wie z. B. in Cornelius' „Barbier", den die Staatsoper jetzt in der Urfassung herausbringt. Oft nähert sich der Stil aber auch den Marsch- und Tanzrhythmen der Operette, allerdings der Operette feinster Art. Viele wollen hier Walzerklänge aus Straußens „Rosenkavalier" herausgehört haben. Wie dem auch sei, diese Musik ist ein echtes, feines und blühendes Kunstwerk, das auch dramatischen Zug hat. Die Aufführung gewährte ein glänzendes, anziehendes Bild des Hoflebens vergangener Zeiten. Alles war prächtig, stil- und geschmackvoll. Dabei wurde meisterhaft geschauspielert, auch durchweg vortrefflich gesungen. Somit reichen wir hier Direktor Hartmann als Regisseur und Rudolph Krasselt als Kapellmeister die ihnen gebührenden Lorbeeren, ohne unsere Leser mit der Aufzählung der Namen aller der ebenfalls rühmenswerten Solisten zu ermüden.

Im Konzertleben waren wir infolge der unsinnigen Tagesereignisse in Unordnung geraten. Teils konnten auswärtige Künstler wegen des Eisenbahnstreikes nicht zu ihren angesetzten Konzerten nach Berlin kommen, teils die Berliner Konzertbesucher wegen der städtischen Streikerei nicht in die Konzertlokale. Nicht jeder mag auf einer zweistündigen Zu- und Rückwanderung in schlecht beleuchteten, durch Schnee, Eis und Dreck verwahrlosten, auch durch Gesindel schlimmster Art unsicheren Straßen seine Gesundheit oder gar sein Leben aufs Spiel setzen. Zu denen, die am 3. Februar ihr Konzert noch erreichten, gehörte Siegfried Wagner. Ob er aber aus Berlin noch wegkam, um am sechsten sein Konzert in München zu dirigieren, habe ich nicht erfahren. Das hiesige bedeutete für mich wieder eine musikalische Wohltat. Diese schlichte und doch auf das Große gerichtete Art zu dirigieren, bildet einen erquickenden Gegensatz zu der so vieler gefeierter Modekapellmeister. Und seine eigenen Werke zeigen so viel Frische, urwüchsige Erfindung und eine so gute Mache, daß ich ihre Vernachlässigung gegenüber der Bevorzugung geschwollener Dekadenzprodukte nicht begreife. Allerdings ist Siegfried Wagner selber eine schlichte Persönlichkeit und nichts weniger als ein Reklameheld. Auch kein faszinierender Poseur. Und der große Name seines verewigten Vaters scheint ihm eher zu schaden, als daß er ihn vielmehr fördern sollte. Jedenfalls erfährt er an sich selber die bittere Wahrheit des Sprichwortes vom Propheten, der im eigenen (natürlich deutschen) Vaterlande nichts gilt. Um so mehr ist es meine Pflicht, ihm zu akklamieren. Sein Programm bestand aus sehr sinnigen Beziehungen. Nachdem es dem schon vom Vater so hoch verehrten Beethoven gehuldigt hatte, brachte es Werke vom Großvater Liszt (Mazeppa), vom Vater und vom Sohne, dazwischen auch eine Huldigung für dessen verstorbenen Lehrer Humperdinck. Gesanglich machte sich hier die Berliner Staatsopernsängerin Hafgren-Dinkela verdient.

Bezüglich der übrigen Orchesterkonzerte nur die Nachricht, daß Felix v. Weingartner wieder auf der Bildfläche erschien. Er wurde mit ungemeinem Enthusiasmus begrüßt, und seine Reproduktion Beethovenscher Werke, welch letztere ausschließlich das Programm bildeten, selbst von solchen Kritikern als gegenwärtig unerreicht gepriesen, die ihm sonst durchaus nicht grün sind. Nun wird er auch das nächste Philharmonische Abonnementskonzert dirigieren und da als der präsumtive Amtsnachfolger Nikischs genannt. Weil aber der Künstler einst unvorsichtig gegen die Greuel mitprotestierte, die jeder Krieg bedeutet, so setzte sogleich eine chauvinistische Gegenhetze ein, die besser getan hätte, die einstige Ablehnung des berühmten Dirigenten seitens der Staatskapelle zu übergehen, denn Mitglieder eben dieser Staatskapelle haben es nicht unter ihrer nationalen Würde gehalten, bei der Ententetragikomödie für den „unbekannten Soldaten" in der Berliner katholischen Kathedrale mitzuwirken, trotzdem dort am Eingange ita-

lische Matrosen Kirchgängerinnen mit Faustschlägen traktierten. Wenn der Chauvinismus inkonsequent ist, wirkt er doppelt blamabel. Kurz: seine Schreier werden sich gewöhnen, Weingartner weiterdirigieren und — weitergefeiert zu sehen.

In der übrigen Konzertreihe fiel die große Schar der Klavierarbeiter auf, die selbst die Menge des Singsangs klein erscheinen ließ. Berühmte und unbekannte, tüchtige und fragwürdige hieben wacker auf die armen Tasten ein. Zweimal erschien wieder das Nonplusultra der modernen Technik, die Arabesken über Straußens Donauwalzer von Schulz-Evler, dem seinen Lehrer noch übertrumpfenden Schüler Tausigs. Mich fesselte besonders der zweite Abend von Alfred Schmidt-Badekow, wo man „vergessene und selten gehörte Musik" vernahm. Nach Stücken von Rameau, Mozart, J. G. Häßler und Fr. Kiel hieß der zweite Teil „Der Humor in der Musik", nämlich „Das Witzige" (W. Berger), „Das Parodistische" (Th. Kullak), „Das Naive" (Beethoven-Seiß), „Das Galante" (A. v. Arbter), „Das Drollige" (Tschaikowsky), „Das Phantastische" (E. W. Korngold). Na, darüber mag sich jeder seine eigenen Gedanken machen. Ich selber vermißte einen Hauptvertreter des Humors, der auch zu den „selten Gehörten" zählt: Carl Reinecke.

Auch von der Kammermusik will ich diesmal nur wenig erzählen. Das junge Quartett von Kulenkampff-Post u. Gen. spielt zwischen Werken von Brahms und Reger den nachgelassenen Quartettsatz in C-Moll von Schubert. Es ist arg, daß dieses herrliche Stück, ein großes Anfangsallegro, sonst in Berlin nie öffentlich zu hören ist. Es entstand in der Zeit des berühmten D-Moll-Quartetts, das es vielleicht an Reife und Ideengehalt noch übertrifft. Seine Ausführung war ausgezeichnet, besser als die des Werkes von Brahms, das infolge eines Ueberschusses von Temperament allzu draufgängerisch erschien. Temperamentvoll, aber abgeklärter fielen die Leistungen des Quartettes von Issay Barmas an dessen letztem Abend aus. Hier wurden die von Prof. Koch in Dresden „veredelten" Instrumente gespielt, zu denen die des smarten Hamburgers Ohlhaver in einem so eigentümlichen Verhältnisse stehen. Sie klangen ausgeglichener als dessen Revalo-Instrumente, hatten aber einen gedrückten, verschleierten, wenn auch geschmeidigen Ton. Man hörte alles wie con sordino gespielt, obwohl ich während der vier Sätze des einleitenden D-Dur-Quartettes von C. Franck viermal den Platz, dem Podium ferner und näher, wechselte. Nach Beethovens folgendem F-Moll-Quartette schloß man mit Dittersdorfs Es-Dur-Quartett, für welche in Berlin ebenfalls selten gewordene Gabe den Künstlern besonders gedankt sei.

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

Die „Stadt Webers" hatte im vorigen Jahre den Hundertjahrtag der Berliner Uraufführung des Freischütz (18. Juni 1821) mit einer Vorstellung der Oper begonnen, der jeder eigentliche Festcharakter abging. Den Hundertjahrtag der Dresdner Erstaufführung (26. Januar 1822) beging sie jetzt mit einer Reihe von Aufführungen Weberscher Werke und einem Konzertabend im Opernhaus. Hier hatte wohl die künstlerische Initiative des neuen Intendanten (Dr. Reucker) das entscheidende Wort gesprochen. Freilich, alle möglichen Hindernisse vereitelten das geplante Erscheinen der drei Pintos und des Oberon im Spielplan, und schließlich trug das Gebotene mehr oder weniger doch den Charakter des Improvisierten. Am meisten war es bei der Aufführung der Preziosa im Opernhaus und bei dem „Konzert" der Fall. Bei der Preziosa sprach vielleicht sogar ein Kompetenzstreit mit hinein. Wer weiß es? Man gab sie halb als Schauspiel, halb als Oper, bis auf die für die Titelrolle übrigens gar nicht geeignete Darstellerin fast durchgängig sozusagen in zweiter Besetzung und auch in der Regieführung im Stil schwankend. Beim Weber-Konzert vermißte man das Klavier. Der Meister war einer der besten Pianisten seiner Zeit. Dachte man nicht daran, daß er zwei auch heute noch recht effektvolle Konzerte für Klavier schrieb, nicht zu vergessen das Konzertstück, mit dem heute noch eine Schapira Triumphe feiert? Wie gern hätte man das Andante und Rondo ungarese für Bratsche und Orchester hingegeben, das noch obendrein offenbar eine Übertragung des op. 35 vom Fagott ist. Der Konzertabend war aber nur in seinem ersten Teil „Konzert" — die Peter-Schmoll-Ouvertüre leitete ihn ein —, und die Jubelkantate (natürlich von wegen der Sachsenhymne ohne Jubelouvertüre!) war das Glanzstück mit ihren Prachtchören, während die Soli sich mit einem höfisch konventionellen Text auseinanderzusetzen haben. Ihr vorangegangen war noch die „Aufforderung zum Tanz" als Tanzbild im Biedermeierstil ganz ansprechend von Susi Hahl in Szene gesetzt. Den Schluß des Abends aber bildete die reizende kleine übermütige Türkenoper „Abu Hassan", leider nicht mit Grete Merrem-Nikisch, sondern mit einer nicht ausreichenden Ersatz-Fatime. Jedenfalls waren schließlich die eindrucksvollsten der Weber-Abende die Aufführungen des Freischütz und der Euryanthe, für die Hermann Kutzschbach und Georg Toller verantwortlich zeichneten. Da verspürte man zielbewußtes künstlerisches Wollen, und auch die Besetzung zum mindesten der besonders entscheidenden Rollen war die erwünschte erste. Agathe und Euryanthe in Elisabeth Rethbergs Händen verbürgten eine stimmschöne Wiedergabe der Gesangspartien. Vogelstrom (Max), Taucher (Adolar), Helgers-Berlin (Kaspar) und Burg (Lysiant) — das genügt. Nun verlautet, daß in Bälde der Oberon, dann wohl auch noch die drei Pintos auf dem Spielplan erscheinen, und daß dann in der schönen Jahreszeit, wenn Dresden seine Naturreize und damit seine besondere Anziehungskraft entfaltet, ein vollständiger Weber-Zyklus „steigen" soll. Dann könnte man den Manen des Dresdner Meisters in dem Gartenidyll von Hosterwitz auch noch eine volkstümliche Huldigung darbringen.

Jedenfalls eins sah man bei dem ganzen Verlauf der diesmaligen Dresdner Weber-Feier, die im großen Stil schon für vorigen Herbst geplant war, wie wesentlich jetzt für das Wiederemporblühen Dresdens als Musikstadt der Gewinn einer willensstarken führenden Persönlichkeit ist, und ich begrüße es deshalb besonders, daß Fritz Busch, der nunmehr vom 1. August an der Unsre wird, zunächst ausdrücklich auf Gastspielreisen verzichtete. Hier zeigt sich die richtige Erkenntnis, daß es in Dresden für ihn gilt, das Ansehen der beiden Kunstinstitute in der Welt wieder herzustellen, die den Stolz und den Halt unsrer Stadt als Musikstadt ausmachen, der Kapelle und der Oper. Bewußt der Walter des Erbes einer großen Vergangenheit zu werden, wie sie sich in den Namen Schütz, Hasse, Naumann, Weber, Wagner, Schuch u. a. verkörpert, das als seine Aufgabe erkannt zu haben, gibt uns schon eine Gewähr dafür, daß er sich als der rechte Mann erweisen wird.

LONDONER SPAZIERGÄNGE

Richard Strauß. Ethel Frank. The Planets. Chauve Souris. Der musikalische Ministerpräsident

Von S. K. Kordy

Richard Strauß als der Held des Tages. Das hört sich ganz gut an. Ein Komponist, der, wie Richard Strauß, gewöhnt ist oder vielleicht verwöhnt ist, von den großen Massen der modernen Musikbeflissenen bejubelt zu werden und in ähnlichem Maße von der gesamten Tages- und Fachpresse besungen zu werden,

muß sich angesichts dieser Jubelausbrüche ganz wunderbar fühlen! — Und mit Recht. Wenn es indes noch Zweifler geben sollte, die immer noch gern an Richard Strauß herumnörgeln möchten, dann hätten sie jüngsthin in der Alberthalle anwesend sein müssen, um Zeugen zu sein von einem Jubel, der kaum zu beschreiben ist.

Ich gehöre mit zu den Begeisterten, obschon ich dem Gefeierten nicht gut den Vorwurf ersparen kann, daß er, wahrscheinlich in einer schwachen Stunde, der „Elektra" zu musikalischer Geburt verhalf. Und wer sich an diesem musikalischen Scheusal noch erwärmen kann, der hat mein aufrichtiges Mitgefühl. Derartige Musik bleibt am besten ungeschrieben, oder besser noch — ungedruckt.

Doch, um nicht von meinem Thema abzulenken, muß ich wieder auf die Persönlichkeit unseres gefeierten Tondichters zurückkommen. Es wäre interessant, in der Zeitschrift für Musik eine Preisfrage auszuschreiben, die sich auf den Komponisten des „Rosenkavaliers" beziehen sollte. Wer wird für bedeutender gehalten: Strauß als Dirigent oder Strauß als Tonsetzer? Die vielfachen Antworten würden zweifellos hochinteressante Lektüre machen.

Die Veranstalter des letzthin stattgehabten Strauß-Konzertes, die konzertdirektionierenden Herren Daniel Mayer & Co., Limited, London und Neuyork, mögen kommerziell auf der Höhe der Zeit stehn, doch künstlerisches Beurteilungsvermögen gehört nicht mit zu ihren Errungenschaften. Die Alberthalle, die beinahe 18000 Zuhörer faßt, ist absolut ungeeignet für derartige Konzertzwecke. Sie wurde hauptsächlich erbaut, um Massenaufführungen choral und instrumental ein Heim zu bieten. Daher kam es auch, daß manche intime Nuance, mancher feine Zug, mit denen die drei Orchesterwerke Richard Straußens getränkt sind, förmlich verloren gingen. Man hat „Don Juan", „Till Eulenspiegels lustige Streiche" und „Tod und Verklärung" in früheren Aufführungen viel wirksamer gehört als in diesen Riesenräumen. Miß Ethel Frank, eine Sängerin aus Neuyork, sang Strauß' Lieder mit Orchesterbegleitung, von denen „Die heiligen drei Könige", „Morgen", „Meinem Kinde" und „Freundliche Vision" am meisten ansprachen. Ich finde immer, wenn Lieder mit dem Orchesterapparat gereicht werden, daß dies eine ungerechtfertigte Pretension ist. Das Lied als solches, in seiner vornehmen Einfachheit, verlangt kaum mehr als das Klavier zur Begleitung. Und wer seine Lieder mit Orchesterbegleitung singen läßt, der sollte eher Opernarien, aber nicht Lieder komponieren. Unsere alten Meister des Lieds haben in dieser Beziehung eine viel feinere Auffassung an den Tag gelegt. Auch gehört Miß Frank nicht zu jenen Sängerinnen, die einen wirklich packen oder ergreifen können. Sie singt korrekt, aber mit nicht sehr seelischem Ausdruck, sie phrasiert nicht ohne Geschmack, allein die Totalwirkung läßt zu wünschen übrig. Das Publikum applaudierte aus Höflichkeit.

Einen gewaltigen Fortschritt auf dem Gebiete der orchestralen Musik zeigt die Aufführung eines großangelegten Werkes, dessen Komponist es „The Planets" nennt. — Es gehört jedenfalls ein nicht alltäglicher Mut dazu, die Planeten in Musik zu setzen. Allein Gustav Holst hat mit dieser weit ausholenden Komposition gezeigt, daß er überraschende Orchestertechnik, gepaart mit erheblicher Erfindungsgabe und einer ungemein lebhaften Phantasie besitzt. Das Werk zerfällt in sieben Teile von bedeutenden Dimensionen. Mars, Venus, Merkur, Jupiter, Saturn, Uranus und Neptun sind alle mit behaglicher Sicherheit im Aufbau durchkomponiert. Freilich ist bedeutende Originalität schwer zu entdecken, doch als Ganzes präsentiert sich das Werk als die bedeutende Errungenschaft eines strebsamen englischen Komponisten. Tages- und Fachblätter verkündigten den Ruhm des neuen Werkes, und das Publikum wurde kaum müde in seinen Applausausbrüchen. Es wird jedoch viele gegeben haben, die der oft zu freien Phantasie des Komponisten nicht imstande waren, getreulich zu folgen. Jedenfalls hat Gustav Holst Proben eines außerordentlichen Talentes gezeigt. —

Meine angeborene Neugierde führte mich jüngsthin ins Coliseum, wo die sogenannte Chauve-Souris-Company aus dem Fledermaus-Theater in Moskau ihr Lager aufschlugen. Es ist allerdings eine etwas kleine, allein sehr feine Gesellschaft von Sängern beiderlei Geschlechts, Mimikern und Tänzern, die in Einzelgesängen und Ensembles mitunter sehr Originelles und immer in künstlerischem Rahmen befindliche Neuheiten brachten. Die Stimmen sind von einer Frische, wie man sie selten anzutreffen pflegt. Es ist alles fein herausgearbeitet und die Gesamtwirkung höchst erfreulich. Schade, daß der große Rahmen des Riesenhauses für Aquarellbilder ungeeignet war. Der äußere Erfolg war indes enthusiastisch.

Unser Ministerpräsident, Mr. Lloyd George, ist ein großer Musikfreund und — Sänger. Vor kurzem ließ er sich in seinen offiziellen Räumen, Nummer zehn Downing Street, ein Konzert arrangieren, das allen Anwesenden in langer Erinnerung bleiben wird. Ein Intimus des musikalischen Ministerpräsidenten, Dr. Walford Davies — ein talentierter Komponist — leitete das Konzert mit einer kurzen Rede ein. Er sagte: Melodie ist die eigentliche Muttersprache in Wales. Sodann zitierte er sogar Bach, der angeblich gesagt haben soll: „Music ought to move the heart with sweet emotion." — Ungefähr in der Mitte des interessanten Konzertes erhob sich Mr. Lloyd George, indem er entschuldigend bemerkte, daß er sich zu seinem Leidwesen vor Ende der Vorträge entfernen müsse, da ihn wichtige Staatsgeschäfte wegriefen. Es bleibt sehr zu bedauern, daß unser so populärer Ministerpräsident sich nicht auch für Große Oper interessiert. Mit seiner Intervention könnten wir zu einer ansehnlichen Staatssubvention gelangen. Von jeher jedoch war die Parole ausgegeben: Grand Opera is a matter of business! Mit anderen Worten, wer Große Oper in London leiten will, soll es aus seiner Tasche tun! Und so bleiben wir weiter ohne Große Oper! Vielleicht nicht mehr sehr lange. —

Besprechungen

Dr. Alfred Orel. Unbekannte Frühwerke A. Bruckners. Mit der Partitur der Ouvertüre G-Moll. Universal-Edition, Wien.

Die Schrift Dr. Orels, der zur Zeit die Musikaliensammlung der Wiener Stadtbibliothek verwaltet, befaßt sich mit einigen Orchesterwerken Bruckners, einer 1863 geschriebenen F-Moll-Sinfonie, die Bruckner selbst als „Schularbeit" (bei Otto Litzler in Linz) bezeichnet, einer Ouvertüre in G-Moll und 4 kleinen Orchesterstücken. Aus der Sinfonie und den Stücken sind in einem Anhang Notenbeispiele im Klavierauszug gegeben, während die G-Moll-Ouvertüre vollständig in Partitur der Schrift beigelegt ist. Bei den sehr eingehenden Darlegungen, die in Verbindung mit den Notenbeispielen ein genaues Bild des Aufbaus der Werke zu geben sich bemühen, werden allgemeine Formprobleme der Brucknerschen Sinfonik in der Weise behandelt, die dafür üblich geworden ist. Die Weitschweifigkeit, mit der dabei vorgegangen wird,

zieht fortwährend vom eigentlichen Thema ab und erreicht ganz sicher keine Klärung der Fragen, die dabei angeschnitten werden. Zu rühmen ist die Ausgabe der G-Moll-Ouvertüre. Sie ist das einzige Werk Bruckners, dessen Druck wissenschaftlichen Ansprüchen genügt, da alle Zusätze, selbst die geringsten, als solche kenntlich gemacht sind. Ich habe vor einiger Zeit in der Zeitschrift für Musikwissenschaft darauf hingewiesen, in welch bodenlos liederlichem Zustande die Ausgaben anderer Bruckner-Werke sich befinden, bei denen die Partituren andere Noten und ganz andere, direkt entgegengesetzte Vortragszeichen enthalten als Klavierauszüge und Orchesterstimmen, und man völlig im Dunkel tappt, was denn Bruckners Wille gewesen sei. Mit dieser G-Moll-Ouvertüre ist der sehr erfreuliche Anfang zu einer wissenschaftlich kritischen Ausgabe Brucknerscher Werke gemacht. Mögen bald andere mit gleicher peinlicher Gewissenhaftigkeit textkritisch herausgebracht werden! Die Ouvertüre selbst verdient durchaus die Ausgrabung und Aufführung. Dr. Georg Göhler

Theodor Müller-Reuter, Lexikon der deutschen Konzertliteratur. C. F. Kahnt, Leipzig. Band I nebst Nachtrag.

Der zu früh verstorbene Verfasser hat sich mit diesem Werke ein Denkmal gesetzt, das bleiben wird. Mitten in der musikalischen Praxis stehend, besaß er auch umfassende allgemeine Bildung und erfüllte die sehr großen Voraussetzungen, die ein solches Lexikon stellt. Er hatte sich das Ziel gesteckt, von allen Orchesterwerken, Konzerten, Chorwerken größeren Umfangs und Kammermusikwerken für wenigstens zwei und mehr Instrumente die für die Ausführenden und Zuhörenden wichtigsten geschichtlichen Tatsachen und Aufführungsbedingungen (Besetzung, Zeitdauer) mit größter Gewissenhaftigkeit festzustellen und so einen Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde zu schaffen. Wie schwer das war, zeigte sich erst im Laufe der Arbeit, und um das Erscheinen des Werkes nicht zu sehr zu verzögern, gab der Verlag zunächst im Jahre 1909 einen ersten Band heraus, der den Werken von Franz Schubert, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Hector Berlioz, Franz Liszt, Joachim Raff, Richard Wagner, Felix Draeseke, Karl Reinecke, Max Bruch, Friedrich Gernsheim, Richard Strauß gewidmet war. Obwohl dieser Band die seit 1909 gedruckten Werke nicht enthalten kann, ist er doch auch heute noch unentbehrlich. Er enthält eine solche Fülle von Tatsachen, die sehr vielen Musikern und Musikfreunden völlig unbekannt sind, und gibt auch für Aufführungen so wichtige sachliche Angaben, daß das Werk, gerade weil es von Erläuterungen der Werke und ästhetischen Bemerkungen völlig absieht, in die Bibliothek jedes Musikers gehört. Bei einer Neuauflage werden außer der Einreihung der seit 1909 erschienenen Werke einiger der genannten Komponisten und Tilgung verschiedener Druckfehler nur wenige Nachträge nötig sein. Mir ist z. B. aufgefallen, daß dem sonst auch solche Dinge mit großer Gewissenhaftigkeit erwähnenden Verfasser eine Briefstelle Liszts entgangen ist, in der er (an Dr. Friedrich Stade) eine Anzahl Takte aufschreibt, die er künftig in den zweiten Satz der Faust-Sinfonie eingefügt wissen will. (Die von mir bei E. Eulenburg herausgegebene kleine Partitur enthält diese Takte.) Ein sehr bedauerliches Geschick hat es gefügt, daß nach des Verfassers Tode der Verlag nur einen Nachtrag zu Bd. I veröffentlichen konnte, der zu den Werken von Beethoven und Brahms und zu 33 Sinfonien von Haydn die nötigen Angaben macht. Zu Beethovens Werken ist das sonst sehr verstreute Material mit größtem Fleiß zusammengetragen, und Musiker, die sich wissenschaftlich mit solchen Dingen noch nicht beschäftigt haben, werden staunen, wie viele Anregungen sich auch für die Praxis daraus ergeben. Es wäre sehr nützlich, wenn an deutschen Musikhochschulen und Universitäten die Arbeit Müller-Reuters praktischen Übungen zugrunde gelegt würde, bei denen den jungen Leuten klar gemacht würde, was man alles wissen und beachten muß, um über Kunstwerke mitreden oder sie gar aufführen zu können. Der Abschnitt Haydn wird beim Weiterfortschreiten der Gesamtausgabe zu erweitern sein durch Angabe von deren Numerierung und Einreihung wichtiger Werke. Schade, daß nicht wenigstens „Jahreszeiten" und „Schöpfung" schon jetzt mit aufgenommen werden konnten. Die Angaben, die der Verlag über Streitigkeiten mit den Erben über bereits vorliegendes, „vertragsgemäß für die Verlagshandlung gesammeltes" Material machen muß, sind sehr bedauerlich. Hoffentlich findet sich nun für die Fortsetzung ein Mann, der ganz im Geiste Müller-Reuters arbeitet. Im Notfalle müßten, da das Schema ja überall das gleiche ist, verschiedene Spezialisten einzelne Meister (Mozart, Bruckner) übernehmen. Die Fortführung ist dringend zu wünschen. Die in sich abgeschlossenen Teile (Bd. I und Nachtrag) aber seien allen ernsthaften Musikern dringend als Quellen gründlicher musikalischer Bildung empfohlen. Dr. Georg Göhler

Gustav Ernest: Beethoven. Persönlichkeit, Leben und Schaffen. (Berlin 1920, Georg Bondi).

Dieses Buch, die umfangreichste unter den mancherlei Arbeiten, die zu Beethovens 150. Geburtstage erschienen sind, bildet den ernsthaften Versuch seines musikalisch und kulturgeschichtlich wohlbeschlagenen und einfühlungsstarken Verfassers, auf Grund der bisherigen Quellenforschung — besonders Thayers, der trotz vieler verbesserungsbedürftiger Einzelheiten von keinem Beethovenschriftsteller zu umgehen ist — den Volksbeethoven zu liefern, auf den wir schon lange warten. Denn wir haben den trotz Frimmel, Bekker, Thomas-San Galli u. a. immer noch nicht. Bei Ernest ist — von Kleinigkeiten abgesehen — dank der sorgfältigen Verarbeitung des Stoffes, mindestens das Biographische selbst in guter Ordnung. Befremdend wirkt da fast nur die häufig falsche Schreibweise bekannter Namen (z. B. Kretschmar, Sangalli, Hedemann statt Kretzschmar, Thomas-San Galli, Hehemann, ferner H. [Henry?] statt J. B. Cramer usw.). Die Erläuterungen der hauptsächlichsten Werke — zu einem Teile dem biographischen Texte, zum andern einer katalogischen Abteilung eingefügt — sind anschaulich und mit einer Einstellung auf das volkstümliche Verständnis verfaßt, die sogar die ausführliche Erklärung der technischen Ausdrücke in einem Anhangskapitel für nötig hält. Vielfach scheint mir Ernest jedoch bei seinen Erläuterungen das Schaffen des Tonmeisters allzu sehr aus seinem besonderen jeweiligen oder allgemeinen dauernden Seelenzustand erklären zu wollen. Hier dazu nur der Hinweis auf die bedenkliche Art, wie der Verfasser eine Antwort auf die Frage finden möchte, weshalb Beethoven für die musikalische Versinnlichung jubelnder Freude immer nur ähnliche flatternde melodische Wendungen zur Hand hat: „Es ist vielleicht bezeichnender für den Menschen Beethoven und sein Schicksal als den Musiker, daß er, dem sonst Töne für jede Schwingung des Empfindens zu Gebote standen, für den Ausdruck jubelnder Freude immer wieder zu dieser einen Weise zurückkehrte. Ist sie zu selten in sein Leben getreten, um in seinem Gemüt Spuren mannigfaltigerer Art zurückzulassen?" Daß sich die Sache anders verhält, liegt auf der Hand; eine erschöpfende Erklärung würde uns hier aber doch zu weit führen. — Das Buch, das bei nahezu 600 Seiten Textes und schöner Ausstattung (5 Bildnisse und eine Schriftprobe) sehr wohlfeil zu nennen ist, sei trotz allem warm empfohlen: Es ist in seiner Art die „methodischste" Lebensbeschreibung des Meisters.

Dr. M. Unger

Neuerscheinungen

Weißmann, Adolf: Giacomo Puccini (Eine Sammlung zeitgenössischer Komponisten). München, Drei-Masken-Verlag. 93 S., kl. 8°.

Anton, Max: Versuch einer Kunstanschauung. Berlin S 42, Otto Elsner Verlagsgesellschaft m. b. H. 63 S., gr. 8°.

Heinze, Leopold, und Osburg, Wilhelm: Theoretisch-praktische Harmonielehre für Musikinstitute, Volkshochschulen, Lehrerbildungsanstalten, Organisten und Freunde der Tonkunst. Neubearbeitet von W. Osburg. 21. Auflage. Breslau, Heinrich Handels Verlag. 197 S., gr. 8°.

Dieselben: Allgemeine Musiklehre für den grundlegenden Unterricht. 29. Auflage. Breslau, Heinrich Handels Verlag. 75 S., gr. 8°.

Weber, Max: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. (Mit einer Einleitung von Prof. Dr. Theodor Kroyer.) München, Drei-Masken-Verlag. 95 S., gr. 8°.

Fehr, Dr. Max: Unter Wagners Taktstock. Dreißig Winterthurer und Zürcher Briefe aus der Zeit der Wagnerkonzerte in Zürich 1852. Winterthur, Albert Hoster, Verlag. 69 S., 8°.

Schmid, Otto: Carl Maria v. Weber und seine Opern in Dresden. Vertrieb durch den Programmbücherverlag von Adalb. Waldhorn & Co., Dresden-A. 52 S., 8°.

Anzeige von Musikalien

Unter dieser Rubrik zeigen wir solche uns zugesandte Musikalien an, die eine nähere Besprechung nicht verlangen, aber empfohlen werden können. Gelegentlich orientiert eine kurze Bemerkung. Musikalien, die wir künstlerisch nicht vertreten können, finden hier also keine Aufnahme.

Dvořak, Anton: Sechs ausgewählte Walzer aus op. 54. Für Klavier sehr leicht gesetzt von W. Aletter.
— Slavische Tänze. Auswahl. 2 Hefte. Von demselben, sehr leicht gesetzt. — Dieselben, Nr. 3, 6, 8, 10, 13, 16 für die Sammlung Das Streichquartett (leichte bis mittelschwere Werke). Bearbeitet von Paul Klengel.
— Humoreske op. 101 Nr. 7. Für Militärmusik von W. Weide (mit „Klagendes Gedenken"). Ferner für Zither bearbeitet von Th. F. Schild (Wiener und Münchener Stimmung). Berlin, N. Simrock. — Daß geeignete Werke Dvořaks in verschiedener Bearbeitung geboten werden, wird man nur herzlich begrüßen können.

Brahms, Johannes: 26 Lieder zur Laute gesetzt von Ernst Dahlke. 2 Hefte. Berlin, N. Simrock.

Henning, Max: Norwegisches Wiegenlied für Violine oder Violoncello op. 36 Nr. 1. Berlin-Westend, Westend-Verlag. (Leicht ansprechendes Stück.)

Waghalter, Ignatz: Idyll für Violine und Klavier op. 19b. Berlin, N. Simrock. (Verlangt bessere Spieler, auch am Klavier; ohne stärkere Erfindung.)

Klanert, Paul: Sechs Lieder im Volkston op. 7. — Drei Lieder op. 9. — Fünf Lieder op. 12. Sämtlich für eine Singstimme und Klavier. Leipzig, F. E. C. Leuckart. (Eine besondere Eigenart tritt nicht hervor.)

Wolf, Hugo: Zwei geistliche Lieder (Ergebung und letzte Bitte). Bearbeitung für eine Singstimme und Klavier oder Harmonium. Berlin, Bote & Bock.

Mäder, Rudolf: Weihnachten. Nach Worten der Hl. Schrift für Bariton, Sopransolo, Gemischten Chor und Orgel op. 40. Leipzig und Zürich, Gebrüder Hug & Co. (Ein hübsches, ganz kleines Chorwerk über: Und es waren Hirten auf dem Felde.)

Singer, Werner: Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier nach Texten von Ch. Morgenstern. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Mengelberg, Curt Rudolf: Je fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier op. 1 und op. 2. Wien und Leipzig, Universal-Edition. (Im ganzen schlichte Lieder, von denen das 2. Heft die melodisch immerhin stärkeren enthält.)

Onegin, E. B.: Marienlieder. Nr. 1 Ave Maria, Nr. 2 Marienzorn. Für eine Singstimme und Klavier. Berlin, Bote & Bock.

Berr, José: Pan und die Sylphiden. Konzertstück für Flöte und Klavier (oder mit Orchester) op. 72. Berlin, N. Simrock. (Verlangt virtuosen, modernen Spieler.)

Elf alte deutsche Weihnachtsgesänge und 14 alte deutsche Weihnachtsgesänge nebst 4 Neujahrsliedern aus H. Reimanns Sammlungen „Das deutsche Lied" und „Das deutsche geistliche Lied" zur Laute gesetzt von E. Dahlke. Berlin, N. Simrock.

Parlow, Edmund: Sonatinenalbum. Sammlung beliebter Sonatinen, Rondos und Stücke, zweihändig. Heft I. Vorstufe. II. Elementarstufe. III. Obere Elementarstufe. IV. Untere Mittelstufe. V. Mittelstufe 1. VI. Mittelstufe 2. Verlag D. Rahter, Leipzig.

Krentzlin, Richard: Neue Etüdenschule für den Klavierunterricht. 7 Hefte. Heft I—III Elementarstufe, IV—VII Mittelstufe. Verlag D. Rahter, Leipzig.

Kreuz und quer

Vereinigung der Freunde und Förderer des Konservatoriums der Musik zu Leipzig. Im Anschluß an den Artikel von Prof. St. Krehl sei mit allem Nachdruck auf diese Vereinigung hingewiesen. Wird sie nicht genügend unterstützt, so wird es auf die Dauer einfach unmöglich sein, das Konservatorium zu halten. Die Vereinigung hat folgende Einrichtung getroffen. Es kommen in Frage: a) Ehrenförderer mit einem einmaligen Beitrag von mindestens 10000 M.; b) Stifter mit einem einmaligen Beitrag von mindestens 3000 M.; c) zahlende Mitglieder mit einem jährlichen Beitrag von mindestens 50 M. Der Betrag ist auf Postscheckkonto Leipzig Nr. 362 (Meyer & Co., für Vereinigung der Freunde und Förderer des Konservatoriums) einzuzahlen oder dem Bankkonto Meyer & Co., Leipzig, Thomaskirchhof 20, zu überweisen.

Plauen. Gelegentlich der Sonntagsaufführung des Troubadour im Stadttheater überfiel der Opernsänger Fr. Mühlberg den Kritiker Seidel. Mühlberg, der behauptete, von Seidel höchst ungerecht kritisiert worden zu sein, bearbeitete mit den Fäusten den Kopf des Kritikers. Selbstverständlich wurde der Sänger sofort entlassen.

Neue Streichinstrumente. Über den Kammermusikabend des Thomastik-Quartetts im Leipziger Rathaussaal schreibt unser Mitarbeiter K. Kern uns folgendes:

Der Wiener Akustiker D. Thomastik hatte im Herbst vorigen Jahres in der Frauenhochschule einen längeren Vortrag über seine neuen Streichinstrumente gehalten, welcher starkes Interesse erweckte und von dem angekündigten Quartettabend viel erwarten ließ. Damals konnte man bei nur ganz kurzem Vergleichs-

spiel noch kein bestimmtes Urteil abgeben, doch war die leichte Ansprache mit sehr wenig Nebengeräuschen bis in die höchsten Lagen und Tragfähigkeit der leisesten Stärke gerade bemerkenswert.

Der Quartettabend, an welchem man das etwas banale und wenig tief gearbeitete F-Dur-Quartett op. 96, von Dvořak, op. 59 Nr. 1 von Beethoven und die bekannteste Solosonate von Bach hörte, war ausgesprochenen Demonstrationszwecken gewidmet, demnach von der Ausführung nur erwähnt sei, daß sie besonders bei Dvořak öfters vorzüglich war, während man mit der Solonummer weniger einverstanden sein mußte.

Sollte Thomastik u. a. beabsichtigt haben, die Klangfarbe der Instrumente zueinander möglichst auszugleichen, so ist ihm das entschieden gelungen, aber die Ausführung in der Praxis zeigte, daß dieses Ziel keinesfalls erstrebenswert ist. Wir sind froh, in Violine, Viola, Violoncello Klang- bzw. Ausdruckscharakter zu besitzen, wofür wir manche Nachteile (wie den meist hervorgehobenen zu großen Abstand vom Cello zur Viola) gerne in Kauf nehmen. Bei Thomastik verliert am meisten das Cello; und die erreichte Einheitlichkeit des Klanges schwächt den Eindruck infolge geringerer Schattierungsmöglichkeiten nur ab, so daß die Aufnahmefähigkeit merklich nachläßt. Auch die Violine scheint an dem gewohnten Charakter eingebüßt zu haben und in den mittleren Saiten mehr an Oboenklang zu erinnern. Stücke, wie die schwierigen Solosonaten von Bach, die man von großen Geigern im Ohr hat, mußte man zum genauen Vergleichen nur von solchen, und zwar auf einem alten und darauf einem neuen Instrument vortragen hören, wie es überhaupt empfohlen sei, dies wenigstens bei einer Nummer durchzuführen. Schließlich sind auch die jetzigen Instrumente, sowohl im Solovortrag, als auch bei Kammermusikbesetzung, in den größten Sälen tragfähig, was man hier im großen Gewandhaussaal oft beobachten kann, so daß der bisherige Eindruck noch kein so zwingender ist, um Thomastiks Instrumente einzuführen; wie sie sich im Orchesterkörper bewähren, bliebe erst dem Versuch überlassen. Äußerlich weisen dieselben eine grundlegende Veränderung in der Führung des Steges bis an den Boden des Instrumentes auf, wodurch ein gleichmäßiges Schwingen des Holzes und von diesem umfaßten Volumens bezweckt wird. Auch die F-Löcher sind verändert, der Wegfall der Schnecke nimmt aber dem gewohnten Anblick entschieden einen reizvollen Zug. Der Erfolg des Abends war ein sehr warmer. K. Kern

Der 1866 gegründete Musikverlag von R. Sulzer Nachf. in Berlin ist durch Kauf an die Firma Heinrich Hiob, Verlag in Berlin-Lankwitz, übergegangen.

Auf unseren Artikel **„Der Musikkritiker Dr. Adolf Aber“** im vorletzten Heft hat Herr Aber, wie es als selbstverständlich zu erwarten war, in einer weiteren Druckschrift geantwortet, aber selbst nach dem Urteil von Herrn Aber Nahestehenden sachlich derart schwach, daß sich ein Eingehen erübrigt. Lediglich über den Punkt „Pfitzner“ sei eine Bemerkung gemacht, d. h. derjenige Satz aus dem Aufsatz in der Zeitschrift für Musikwissenschaft zitiert, der sich auf Herrn Aber bezieht. Es hieß dort: „Davon — daß nämlich Pfitzner ein Verächter Beethovens sei — kann keine Rede sein, und seine verunglückten Ausführungen über das Eroika-Thema, losgelöst von allem Zusammenhange, in diesem Sinne zu deuten, wie es von seiten Dr. Adolf Abers geschah, ist und bleibt ein starkes Stück, das in niemand seinen schärferen Gegner finden kann als in mir.“ Im übrigen, ganz recht: „Bei Philippi sehen wir uns wieder.“

Künstlerische Leistung — und Unterernährung. — Der bekannte Schauspieler Ferdinand Gregori spricht im „Kunstwart“ darüber, daß er bei seinen Schülern und Schülerinnen wie überhaupt auf der Bühne während der letzten Jahre eine immer größere Unfähigkeit zu großen künstlerischen Leistungen beobachtet habe. Nicht nur die Sprachtechnik und das Auswendiglernen sei viel liederlicher geworden, am schlimmsten sei es, daß ganz große seelische Affekte überhaupt kaum mehr erfaßt und wiedergegeben würden. Dabei seien die Schüler in den raffiniertesten Abschattierungen zersetzter, perverser Gefühle völlig zu Hause, siebzehnjährige Mädchen wüßten über sexuelle Tönungen in der „Büchse der Pandora“ Bescheid, die 30-, 40jährigen Männern alter Schule Rätsel aufgäben.

Als Grund für diese Erscheinung nimmt Gregori körperliche Widerstandslosigkeit infolge — „Unterernährung“ an. Mir scheint diese Begründung reichlich billig, materialistisch und falsch.

Nehmen wir als Gegenstück zum Künstler den Kunstgenießer, so finden wir die Unfähigkeit zu seelischer Vertiefung, zu geistiger Anspannung, zu sittlicher Größe und anderseits die Versenkung in die kitzlichen Schlüpfrigkeiten sexueller Stufen und Zwischenstufen, die Reizbedürftigkeit und das schwächliche Genießertum gerade bei den „Vollgefressenen“, die weder im Krieg noch nach der Revolution Not gelitten haben. Auch die Berliner Theatermädchen und -männer, die zu charakterschwach sind, ihr tägliches Zigarettenquantum von 25 auf 24 herabzusetzen, kennen den Begriff „Unterernährung“ genau so wenig wie die Kritiker, von denen ihre schillernden, nervenaufpeitschenden „modernen Gestalten“ mit viel schönen Phrasen gepriesen werden.

Es kommt gewiß vor, daß ein Pianist oder Dirigent oder Sänger, der sich durch die letzten Jahre ehrlich durchgehungert hat, nicht immer die körperliche Spannkraft aufbringt, die dazu nötig ist, eine Appassionata zu spielen, eine Eroica zu dirigieren oder einen Pizzarro darzustellen. Die Muskeln mögen da manchmal versagen, eine physische Schwäche mag die Folge der Unterernährung sein. Wem aber der Hunger die sittliche Spannkraft nimmt, der hat nie welche besessen. Es ist eine lahme, widerlich feige Ausrede, wenn jemand für seinen sittlichen Niedergang Unterernährung als Entschuldigung anführt. Die Ursachen liegen ganz wo anders. Jahrzehntelang ist in Kunst und Leben an der Untersuchung jeden festen Bodens systematisch gearbeitet worden, alle große, auf sittlichem Grunde ruhende, seelisch begründete Leidenschaft ist in Mißkredit gebracht, alles, was nur irgend möglich war, ist sexuell motiviert, alles Krankhafte und Perverse mit besonderer Vorliebe gepflegt worden. Davon erntet man nun die Früchte. Der Dunger, den man jahrzehntelang um den Baum des deutschen Lebens gehäuft hat, ist schuld, nicht die „Unterernährung“ von ein paar Jahren!

Ich habe Richard Strauß, der gewiß nie an Unterernährung gelitten hat, lange vor dem Krieg einmal in Berlin mit der Kgl. Kapelle die große Leonoren-Ouvertüre aufführen hören, die widerlichste Erinnerung, die ich aus meinem ganzen Kunstleben habe. Ist Unterernährung schuld daran, daß er zur Darstellung und Wiedergabe einer großen, reinen seelischen Ekstase wie des Jubels von Florestan und Leonore völlig unfähig ist? Ist Unterernährung daran schuld, daß die Ouvertüre mit ordinären Reißer-Ritardandi und brünstig gehetztem Prestissimo-Klang, als ob nicht Leonore ihren Florestan befreit hätte, sondern als ob eine geile Salome endlich Kopf usw. ihres pervers Geliebten zu küssen bekäme?

Solche Verunstaltungen Beethovens haben ebensowenig wie die Verzerrungen Shakespeares, Goethes, Schillers auf Berliner Bühnen oder andere Unfähigkeiten, Großes rein und groß zu erfassen und wiederzugeben, irgend etwas mit Unterernährung zu tun. Für solchen Niedergang deutschen Geistes bedanke man sich bei

den Wedekind, Strauß, Schreker usw. usw., die ihrer ganzen Natur gemäß gar nicht anders können, als alles vom Standpunkte schwächlicher Reizsamkeit aus zu bebetrachten und behandeln.

Die Deutschen haben leider auch unter dem Einfluß einer Kunstkritik, die in allen Künsten nur das eine fürchtete, sich wegen „Rückschrittlichkeit" zu blamieren, völlig verlernt, den Dingen auf den Grund zu gehen.

Die Erkenntnis, daß sittliche und geistige Größe bei den deutschen Kunstschöpfern und Darstellern seit Jahrzehnten immer seltener wird, hätte längst durchdringen müssen. Wenn wir freilich für diesen Zustand nun „Unterernährung" als Entschuldigung anführen, sind wir um nichts gebessert. Mit Mastkuren ist dem nicht abzuhelfen, nur mit der nüchtereren Erkenntnis, daß die durch die Revolution nur noch verstärkte innere Halt- und Zuchtlosigkeit der Urgrund des Übels ist, und daß nur Selbstbesinnung und Selbstzucht des ganzen Volkes es wieder fähig machen können, Werte wie Größe und Kraft in Kunst und Leben überhaupt zu begreifen und sie sich durch zähe Arbeit dann auch neu zu eigen zu machen.

Dr. Georg Göhler

Robert-Schumann-Museum in Zwickau. Bei dem umfangreichen schriftstellerischen Nachlasse Robert Schumanns, den kürzlich die Robert-Schumann-Gesellschaft für das Robert-Schumann-Museum aus dem Besitze der Familie Schumann erworben hat (Gedichte, Übertragungen aus dem Griechischen, Lateinischen, Italienischen und Englischen, dramatische Versuche und Opern- und Oratoriumsentwürfe, Romane [darunter auch 1 Stück des von Rob. Schumann begonnenen Romans „Der Davidsbündler"], Auszüge aus musikwissenschaftlichen Werken, Sammlung von Aphorismen und Mottos für die Zeitschrift „Dichtergarten", Aufsatzentwürfe, viele Tagebücher u. a. m.), befindet sich auch eine Handschrift „Zeitschriftenkonferenzen 1833" überschrieben. Es sind 2 eng beschriebene Quartblätter — vieles unleserlich —, die jedenfalls das Konzept eines einleitenden Vortrags Rob. Schumanns enthalten. Als Beispiel möge hier der Anfang dieses Vortrags folgen. Es ist interessant, welche Mühe es gemacht haben mag, alle die Hitzköpfe für den einfachen Namen „Zeitschrift für Musik" zu gewinnen. Dabei möge des Interesses wegen gleich darauf hingewiesen sein, daß der Titel ursprünglich genau so beschlossen oder von Schumann vorgeschlagen worden ist, wie er heute lautet, nämlich ohne das Wort „Neue". „Was fürs Erste den Titel anlangt, verehrliche Conferenz, so wird wohl der natürlichste und allgemeinste dem jungen Institute der förderlichste seyn. Zwar schlugen poetische Köpfe poetischere, als: ‚Der neue Kreisler' (zu gewagt) der ‚Antiphilister' (der Tendenz nach beyzubehalten) ‚Courier' (zu gemein) ‚Apollo', ‚Paganini', ‚Aut-out' (zu affectirt, auch nichtssagend) ‚Finkentod' (zu satyrisch), ‚Blätter für Tonkunst' (zu süß = wir bemerkten scharf genug, daß aus Berlin lauter ‚Tonkünstler' den Thorzeddel passiren, während man aus andern Städten als bescheidener ‚Musiker' einwandert) und hundert andere vor. Das geehrte Ausschußmitglied K[norr] brachte noch ‚Beiblätter zur Allg. musikal. Zeitung' in Anregung, was aber als zu große Mystification wenig Unterstützung fand. Ohne viel Umstände wird also der Titel „Zeitschrift für Musik", herausgegeben von mehreren Künstlern und Kunstfreunden, als der einfachste angenommen.

Zu unserer Notenbeilage im letzten Heft hat es in den Begleitworten in der letzten Zeile der ersten Spalte natürlich „mit Halbschluß in der Dominante" zu heißen.

Notizen

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Schwarzschwanenreich", Oper von Siegfried Wagner (Rostock, Stadttheater).

„Mona Lisa", Oper von Schillings (Graz, Stadttheater).

„Der Liebhaber als Arzt", Oper von Wolf-Ferrari. „Florentinische Tragödie", Oper von Zemlinsky (Leipzig, Stadttheater).

„Das hölzerne Schwert", eine Musikkomödie in zwei Akten von H. Zöllner (Heidelberg, Stadttheater).

Stattgehabte Uraufführungen

KONZERTWERKE

„Streichtrio" D-Dur von Röntgen (Leipzig, Gewandhaus-Kammermusik).

„Mateo Falcone", Oper in 1 Akt von Heinrich Zöllner (Heidelberg, deutsche Uraufführung [vorher nur in Neuyork und Barcelona]).

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der kleine Marat", Oper von Mascagni (Dresden, Staatstheater; deutsche Uraufführung).

„Liebeserwachen", komische Oper von Gabr. Piérné (Nürnberg, Stadttheater).

Musik im Auslande

Neuyork. Trotz heftigen Protestes wegen ihrer „Unmoral" konnte Richard Strauß' „Salome" am 4. II. zum ersten Male gegeben werden. Es ist bemerkenswert, daß die Erstaufführung dieser deutschen Oper zugunsten der zerstörten Gebiete in Frankreich stattfand; der Reingewinn betrug 22000 Dollar.

Prag. Rückgabe des Deutschen Landestheaters durch die Tschechen. Wie das Blatt „Pravolinu" meldet, haben die Regierung und die politischen Parteien beschlossen, das Deutsche Landestheater in Prag, das am 16. November 1920 von den Tschechen beschlagnahmt worden ist, den Deutschen wieder zurückzugeben und dafür ein neues tschechisches Opernhaus am Stadtpark aufzubauen. Die „Tribuna" bestätigt diese Meldung und sagt, daß der Standpunkt des Präsidenten Masaryk hier maßgebend war, der erklärt habe, nicht früher das tschechische National-Theater zu betreten, solange nicht die Affäre des Landestheater gereinigt sein werde.

Zweihundertjahrfeier des Kopenhagener Kgl. Theaters. Mit dem Jahr 1922 werden es 200 Jahre, daß „Det Köngelige", das Kopenhagener Königliche Theater gegründet wurde. Aus diesem Anlaß erscheinen jetzt im dänischen Buchhandel interessante Publikationen, die die Geschichte des Theaters von 1722 bis 1874 und von 1874 bis 1922 behandeln. Diese 200 Jahre stellen ein über Dänemark und die nordischen Länder hinausgehendes bedeutsames Kapitel europäischer Theatergeschichte dar.

Das Theaterscheckbuch. Eine Neuerung, die den wohlhabenden Theaterbesucher der lästigen Unbequemlichkeit überhebt, sich an der Theaterkasse anzustellen, ist in Paris neuerdings eingeführt. Es handelt sich um eine Aktiengesellschaft, die ihren Teilnehmern durch ein Scheckbuch die Sicherheit auf einen guten Platz verbürgt, ohne daß es besonderer Umstände bedarf. Der Theaterbesucher erhält zu diesem Zweck

einen mit seinem Namen und einer Reihen- und Matrikelnummer versehenen Scheckblock, für den er einen Jahresbeitrag von 50 Franken zahlt. Will er ins Theater gehen, so teilt er diesen Wunsch telephonisch einem Angestellten mit, der nach Prüfung der Persönlichkeit des Teilnehmers sich mit dem betreffenden Theater durch Fernsprecher in Verbindung setzt und dem Teilnehmer den ihm zugewiesenen Platz mitteilt, den dieser auf seinem Scheck verzeichnet. Er braucht dann nur abends das Scheckblatt vorzuzeigen, um ohne Zeitverlust und weitere Geldausgabe seine Karte zu erhalten. Der Betrag für die Karte wird später von der Gesellschaft bei ihm eingezogen. Das neue Theaterscheckbuch hat sich sowohl bei den Geschäftsleuten wie auch bei den eleganten Müßiggängern rasch Freunde erworben, bei letzteren um so eher, als es für besonders schick gilt, beim Theaterbesuch sich dieses Scheckbuches zu bedienen.

Prag. Eine nachträgliche Annexion hat die deutsch geschriebene tschechische „Prager Presse" vorgenommen, indem sie in der Bilderbeilage vom 5. Februar den verstorbenen Arthur Nikisch für die Tschechoslowakei reklamiert. (!) Sie veröffentlicht das Bild des Meisters und charakterisiert ihn in der Unterschrift als „gebürtigen Tschechoslowaken". Demgegenüber muß festgestellt werden, daß es im Jahre 1855, als Nikisch in Szent Miklos in Ungarn geboren wurde, eine „Tschechoslowakei" nicht gegeben hat, folglich auch keine „gebürtigen Tschechoslowaken". Es ist ferner zu sagen, daß die Bezeichnung „Tschechoslowak" ein ethnologischer Unfug ist, denn Tschechen und Slowaken sind zwei verschiedene Völker mit unterschiedener Sprache. Entscheidend ist aber, daß Nikisch ein Kind deutscher Eltern war, daß er zu Lebzeiten selbst mit einer das Unfreundliche streifenden Energie dagegen protestiert hat, ein „Magyare" zu sein.

Amsterdam. Die Eröffnung der Internationalen Theater-Ausstellung im Städtischen Museum erfolgte am 21. Januar. Edward Gordon Craig, der englische Theaterreformer, leitete die Ausstellung ein, die auch von Deutschland aus stark beschickt wurde und die bis Ende Februar geöffnet blieb.

Tschechische Tristan-Erstaufführung in Brünn. Am 26. Januar ist im Brünner Tschechischen Nationaltheater Wagners „Tristan" zum ersten Male aufgeführt worden. Das Prager Nationaltheater hat zwar „Tristan" bereits 1913 gebracht, dann wurde aber das Werk aus politischen Rücksichten ausgeschaltet (Nachkriegspsychose!). Jetzt kommt der tüchtige Brünner Opernchef Fr. Neumann mit der zweiten tschechischen Einstudierung, die deshalb den Reiz einer neuen künstlerischen Eroberung gewinnt. Die Leistungsfähigkeit der jungen Brünner Oper hat sich bei dieser kühnen und verdienstvollen Tat in günstigem Lichte gezeigt, wenn sich auch die kleineren Theaterverhältnisse in mancher Hinsicht fühlbar gemacht haben. Besonders sei der ausgezeichneten Isolde (Fr. Veselý), der achtunggebietenden Orchesterleitung sowie der festen und feinen Leitung Neumanns gedacht. Die sehr interessante Regie (O. Zitek) hat mit der Wagnerschen Tradition gebrochen und zielte in gut erwogener Vereinfachung auf symbolische Deutung ab. —k

Konservatorien und Unterrichtswesen

Dortmund. Als Lehrer einer Ausbildungsklasse am Holtschneider-Konservatorium wurde der Pianist Ottersbach verpflichtet.

Von Gesellschaften und Vereinen

Pforzheim. Am kommenden Pfingsfest, 3.—5 Juni, werden in Pforzheim und in Mülhausen Sängerfeste mit internationalem Wettstreit veranstaltet, in Pforzheim durch den dortigen Männergesangverein, in Mülhausen durch die Gesangvereine der Stadt, die sich schon gut an die durch den Krieg veränderten politischen Verhältnisse angepaßt zu haben scheinen, wie aus der Einladung und der bereits zugesagten starke Beteiligung französischer und auch belgischer Sänger hervorgeht. An beiden, sonst offenbar ganz ungleich gearteten Festen werden die besten Leistungen der Chöre in den verschiedenen Kategorien durch Geldpreise ausgezeichnet.

Persönliches

Hamburg. Egon Pollak, der erste Kapellmeister des Stadttheaters, ist zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

Professor Jos. Weiß, der bekannte Pianist, veröffentlicht erstmalig in der Zeitschrift „Der Energetiker" seine „Erinnerungen an Liszt, Rubinstein, Brahms, Mahler u. a." Das Werk erscheint in 12 Fortsetzungen im Verlag Schack & Co., Berlin-Wilmersdorf, Rüdersheimer Platz 11.

Halle. Die Stadt hat den Posten eines Intendanten für das hiesige Stadttheater ausgeschrieben. Der Magistrat hat sich bereit erklärt, dem jetzigen Intendanten Sachse, der bekanntlich an das Hamburger Stadttheater berufen ist, ab 1. März von seinem Vertrage zu entbinden.

Die Cellistin Margarete Hopfer gab in Halle unter Mitwirkung von Elisabeth Knauth (Klavier) ein künstlerisch hoch zu bewertendes Konzert. Das Programm enthielt: J. S. Bach, C-Dur-Suite (Cello allein), Stephan Krehl, F-Dur-Sonate op. 29, Rich. Strauß, F-Dur-Sonate op. 6, Brahms Rhapsodien op. 79.

Weißenfels (Saale). Der Dirigent des Konzertvereins und des Lehrergesangvereins, Kapellmeister Oswald Stamm, feierte am 13. Februar sein 25jähriges Dirigentenjubiläum.

Dresden. Anläßlich des 50. Geburtstages von Paul Graener wurde dessen C-Dur-Sonate für Violine und Klavier von der Pianistin L. Sauer und dem Geiger C. Liersch zur Aufführung gebracht.

Weißenfels. Zum Leiter des Stadttheaters wurde Direktor Siegfried Deutsch ernannt.

Leipzig. Eine Carl-Reinecke-Feier. Zur Erinnerung an den ehemaligen bedeutenden Leipziger Komponisten aus der Schule Mendelssohn-Schumann. Carl Reinecke, der von 1860 bis 1895 Gewandhaus-Dirigent war, veranstaltete der Universitäts-Kirchenchor zu Sankt Pauli und das Studentenorchester am 21. Februar im Festsaal Bonorand einen Carl-Reinecke-Abend. Reinecke wurde 1824 zu Altona geboren und starb 1910 in Leipzig. Es kamen Werke dieses Tonmeisters zur Aufführung, darunter das große Chorwerk „Sommertagsbilder", für Chor und Orchester, op. 161, „Das Schifflein", für Chor, Flöte und Horn von Schumann-Reinecke, Sololieder und Instrumentalstücke von Reinecke.

Berlin. Als Nachfolger Nikischs in der Berliner Philharmonie wird vor allem F. von Weingartner genannt der, kommt er wirklich in Frage, wohl wieder eine politische Schwenkung vollzogen hätte. Wir erinnern uns, am Anfang des Krieges von ihm eine Ouvertüre gehört zu haben, die vor allem die französische Nationalhymne mit Spott und Hohn zerpflückte, nach dem Krieg wendete sich Weingartner von Deutschland schaudernd ab und war auch bald im Ausland zu finden. Jetzt käme für ihn aber — allem Anschein nach wieder — die deutsche Reichshauptstadt in Frage.

Künstlerische Veranstaltungen und wissenschaftliche Vorträge zur Leipziger Frühjahrsmesse. Für die Frühjahrsmesse 1922 sind wieder zahlreiche erstklassige, künstlerische Veranstaltungen vorgesehen.

Die Städtischen Theater warten diesmal mit einem ganz besonderen Spielplan auf. Im Neuen Theater (Oper) sind nicht weniger als sechs Meßfestspiele (Tannhäuser, Salome, Josephs Legende, Aida, Tosca, Schatzgräber) mit auswärtigen Gästen in Aussicht genommen, für welche die namhaftesten Künstler, und zwar die Kammersänger Jacques Urlus, Dr. Emil Schipper, Ballettmeister Heinrich Kröller, Franz Schreker, die Kammersängerinnen Barbara Kemp, Maria Olszewska, Mafalda Salvatini und Aline Sanden verpflichtet worden sind. Auch für das Schauspiel und die Operette ist ein ausgesuchter Spielplan aufgestellt worden. — Im Gewandhaus finden wieder zwei Meß-Sonderkonzerte statt. Das erste Konzert ist für Sonntag, den 5. März, vorm. 11 Uhr, die Wiederholung für Dienstag, den 7. März, abends 7½ Uhr, in Aussicht genommen. — In der geheizten Thomaskirche bringt der Leipziger Riedelverein am Sonntag, den 5. März, abends 8 Uhr, in der seltenen Besetzung von rund 750 Mitwirkenden das gewaltige Requiem von Hector Berlioz zur Aufführung. — Die Leipziger Singakademie veranstaltet gleichfalls in der Thomaskirche am Montag, den 6., und Dienstag, den 7. März, abends 8 Uhr, ein gemeinschaftliches Konzert mit dem Leipziger Männerchor. Der erste Teil ist als Heldengedenkfeier gedacht, der zweite Teil ist dem Vaterland und der Heimat gewidmet. — In der Motette des Thomanerchors am Mittwoch, den 8. März, nachm. 2 Uhr, sowie in den täglichen Gesangsaufführungen des Leipziger Domchors im Völkerschlachtdenkmal wird auch diesmal Erstklassiges geboten. — Den Vorverkauf von Eintrittskarten zu den genannten Veranstaltungen hat die Theaterkasse des Meßamts für die Mustermessen in Leipzig übernommen. Da die Bestellungen in der Reihenfolge des Eingangs erledigt werden, dürfte es sich empfehlen, sie möglichst umgehend aufzugeben. — Die in Aussicht genommenen wissenschaftlichen Vorträge finden nicht, wie anfangs in Aussicht genommen, in der Alten Börse, sondern im Bibliothekslesesaal der Leipziger Handelskammer, abends 8¼ Uhr, statt. Am 7. März spricht der Reichskunstwart, Dr. E. Reedslob, über „Das deutsche Können, seine Bedrohung und die Notwendigkeit seiner Erhaltung" und am 9. März der Kieler Volkswirtschaftler Prof. Dr. Harms über „Die Krisis der Weltwirtschaft".

Aus der Musikindustrie

Eine äußerst praktische und empfehlenswerte Einrichtung hat die Weltfirma Grotrian-Steinweg in Braunschweig mit ihren Monatsblättern geschaffen, die regelmäßig ihren Vertretern und Geschäftsfreunden des In- und Auslandes zugehen. Die Blätter geben Mitteilung über alle beachtenswerte Vorgänge in der Pianoforteindustrie, bringen gute Ratschläge für Reklame, neue Urteile über die Steinweg-Instrumente usw., kurz alles Wissenswerte für den Vertreter, den sie damit stets auf dem Laufenden und in engster Fühlung mit dem Stammhaus halten. Sehr vorteilhaft für den praktischen Gebrauch ist die Beigabe einer gediegenen Mappe (Selbstbinder) zum Sammeln der Blätter.

Preisausschreiben

Auf das Preisausschreiben des Drei-Maskenverlags über: „Körpererziehung und rhythmische Gymnastik" sind vier Arbeiten eingelaufen, von denen aber keine den Ansprüchen genügte. Immerhin wurden den Verfassern der beiden bessern Arbeiten 1500 bzw. 1000 M. ausgezahlt. Die Arbeiten werden nicht veröffentlicht.

Preisausschreiben der Mozart-Stiftung. Wie alljährlich, so hatte auch jetzt die Mozart-Stiftung des „Frankfurter Liederkranzes" (gegründet 1838) für die beste Komposition ein Preisausschreiben, mit dem ein Stipendiat verbunden ist, erlassen. Das Ausschreiben hatte ein unbefriedigendes Ergebnis. Von 45 „Kandidaten" blieben schließlich nur 15 ernste Bewerber übrig. Doch auch von diesen 15 Gesuchstellern wurde „keiner für würdig befunden, zur Bewerbung um das Stipendium zugelassen zu werden". Als die verhältnismäßig Besten unter den Schwachbegabten bezeichnete der musikalische Berater 4 Gesuchsteller, die aber auch die vorgeschriebene Aufgabe nicht wunschgemäß erfüllten. In der 83jährigen Geschichte der Mozart-Stiftung ist es das erste Mal, daß ein Stipendium wegen ungenügender Befähigung der Bewerber nicht vergeben werden konnte.

Geschäftliche Mitteilungen

Die nächste Musikalische Rundschau wird dem Heft Nr. 7 der „Zeitschrift für Musik" beigelegt und erscheint somit am 1. April. Der letzte Tag, an welchem Musikberichte angenommen werden können, ist Montag der 13. März. Absendung muß also 2—3 Tage vorher erfolgen. Manuskripte müssen sehr gut leserlich geschrieben sein (Namen usw.!), da Korrekturabzüge nicht gesandt werden. Die Schriftleitung behält sich ausdrücklich Kürzungen und Bearbeitungen vor.

*

Unser Berichterstatter für Berlin, Herr Bruno Schrader, der seit mehr als 40 Jahren an der „Zeitschrift für Musik" mitarbeitet, hat zugunsten der „Robert-Schumann-Stiftung" auf jede weitere Honorierung verzichtet, wofür wir Herrn Schrader herzlich dankbar sind.

*

Heft 1 des 89. Jahrganges unserer Zeitschrift für Musik ist wegen überraschend starker Zunahme der Abonnentenzahl vergriffen. Wer von unseren geschätzten Lesern das Heft entbehren kann, wird um frdl. Rücksendung dringend gebeten. Wir vergüten pro Heft 5 Mark.

Verlag der Zeitschrift für Musik

*

Einem Teil der Auflage dieses Heftes liegt ein Prospekt der Firma C. F. Kahnt, Leipzig, bei.

BEZUGS-BEDINGUNGEN

AB 1. JANUAR 1922 KOSTET DIE Z. F. M. VIERTELJÄHRLICH:

IN DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH UND UNGARN:
Durch Buch- und Musikalienhandlung zum Abholen M. 13.50
Beim Postamt bestellt und bezahlt (einschl. Postgeb.) M. 15.—
(Nur innerhalb Deutschlands)
Vom Verlag direkt unter Streifband einschl. Porto M. 20.—
(Einzelhefte je M. 3.—, Spezialhefte je M. 4.50).

IM AUSLAND:
Durch Buch- und Musikalienhandlung nach Baltische Staaten, Polen, Tschecho-Slowakei u. Balkanstaaten . . . . M. 13.50
Nach allen sonstigen Auslandsplätzen . . . . M. 40.—
Bei direktem Bezug vom Verlag kommen zu obigen, im voraus einzusendenden Preisen Portospesen, z. Zt. für 6 Hefte M. 10.-

Einbanddecken für den Jahrgang 1921 sind zum Preise von M. 20.— zu haben.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Für die Schriftleitung Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Für die Werbung: Fritz Nagel, Leipzig-R.
Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 6, erscheint am Sonnabend, den 18. März 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß
Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 6 | *Leipzig, Sonnabend, den 18. März* | 2. Märzheft 1922

Musikalische Gedenktage

16. 1736 Giovanni Pergolesi † in Pozzuoli bei Neapel / **17.** 1800 Karl Friedrich Zöllner * in Mittelhausen in Thr. — 1839 Joseph Rheinberger * in Vaduz in Liechtenstein — 1862 Jacques Halévy † in Nizza / **19.** 1873 Max Reger * in Brand in Bayern / **20.** 1812 Johann Ladislaus Dussek † in St. Germain en Laye bei Paris — 1892 Arthur Goring Thomas † in London / **21.** 1685 Johann Sebastian Bach * in Eisenach — 1863 Hugo Kaun * in Berlin / **22.** 1687 Jean Baptiste Lully † in Paris / **23.** 1811 Gottfried Wilhelm Taubert * in Berlin — 1881 Nikola Rubinstein † in Paris / **24.** 1817 Louis Maillart * in Montpellier / **26.** 1827 Ludwig van Beethoven † in Wien / **27.** 1854 Edgar Tinel * in Sinay in Ostflandern / **31.** 1703 Johann Christoph Bach † in Eisenach — 1874 Henri Marteau * in Reims — 1885 Franz Abt † in Wiesbaden

Nützt das Dilettanten-Orchester?

Von F. Specht / Rostock

Fast in jeder Stadt, wo es nur irgend möglich ist, hat sich ein Dilettanten-Orchester gebildet. Erwartet man von ihm auch keine künstlerisch umwälzenden Taten, so kann es dennoch dem Musikleben des Ortes sehr förderlich sein. Vorausgesetzt wird dabei natürlich, daß ihm ein tüchtiger Dirigent vorsteht. Fehlt dieser Mann von Geschmack und künstlerischer Erfahrung, dann wird allerdings nur Unheil angerichtet. Es kommt allein darauf an, daß der Dirigent erkennt, in welcher Hinsicht er der Musik dienen kann. Er gibt den Ausschlag im Orchester und wird gerne von den Mitgliedern als Autorität angesehen, wenn sie seine Überlegenheit spüren.

Als Ziel und Angelpunkt allen Strebens erscheint dem Dilettanten zunächst immer das Konzert. Das Orchester will öffentlich spielen, denn jeder Dilettant, sofern er nur einigermaßen vorgeschritten ist, liebt es vor allem, vorzuspielen und sich vor Freunden und Verwandten vertraut zu zeigen mit den Geheimnissen und Handgriffen der schwarzen Kunst. Also wird meistens nur für Konzerte geprobt.

Es gibt nun Leute, die das konzertierende Dilettanten-Orchester nicht dulden wollen, da sie in ihm eine Konkurrenz für die Berufsmusiker erblicken. Aber wenn man sich die Sache näher besieht, ist es mit der Konkurrenz wirklich nicht weit her. Ein Dilettanten-Orchester, das wöchentlich einmal übt, kommt im Jahre höchstens mit zwei Konzerten heraus, die meistens zu Wohltätigkeitszwecken veranstaltet werden. Und dann sind die Leistungen in der Tat kaum so erheblich, daß ein ernsthaftes Orchester diesen Nebenbuhler zu fürchten hätte. Andrerseits muß man aber offen aussprechen: wird das Berufsorchester von den Dilettanten (etwa durch das Programm) in den Schatten gestellt, so hat es die Konkurrenz vollauf verdient, und man kann diesen edlen Wettstreit nur begrüßen. Das wird man selbst in unserer Zeit der geregelten Konkurrenzen zugeben. Schließlich bietet das Dilettanten-Orchester, wenn es seine Nummern mit Bedacht wählt, unter Umständen eine willkommene Ergänzung zu dem Orchester der kleinen Stadt. Denn die Vortragsfolge dieser Stadtorchester bringt gewöhnlich in ewigem Kreislauf dieselben Stücke, oder doch: gewisse Werke, die das Orchester aus Überlastung (oder Bequemlichkeit) nicht im Repertoire hat, werden niemals gespielt. Hier kann ein gut geleitetes Dilettanten-Orchester wenigstens einen deutlichen Begriff von den Kompositionen vermitteln. In großen Städten wird dieses Bedürfnis weniger bestehen, aber wie bescheiden

wird man in seinen Ansprüchen, wenn man abgeschnitten von der großen Welt leben muß, und wie dankbar, wenn man leibhaftig gestrichen und geblasen hört, was man bisher nur am Klavier und aus der Partitur sich erträumte! Wenn man mit den Dingen rechnet, wie sie liegen, und wenn man in solchen Lagen nicht geradezu unbescheiden ist, kann man wohl seine Freude an manch respektabler Leistung haben, ohne die Anforderungen an die hohe Kunst herabzudrücken. Ich jedenfalls habe schon sehr brave Darbietungen von Dilettanten gehört und habe gesehen, daß unter den Mitwirkenden tüchtige Musici saßen, denen es möglicherweise nur an der letzten Technik fehlte, die aber alle vom Feuer der Begeisterung durchglüht waren. Und das zu sehen, tut immer wohl. (Übrigens: die öffentliche Kritik hat an solche Darbietungen nur das einzige, überall gültige Maß zu legen. Was Kitsch ist, soll Kitsch genannt werden. Nur die Verantwortlichkeit ist vielleicht verschieden, aber nur vielleicht.)

Ein derartiges Orchester kann gut auch in der ländlichen Umgebung oder in kleinen Flecken, wohin nie ein Orchester kommt, billige Konzerte veranstalten, tritt also, wie nochmals bemerkt sei, mit Berufsorchestern in keine Konkurrenz. Dabei hängt dann allerdings sehr viel von der Vortragsfolge ab, bei deren Zusammenstellung der Dirigent gesunden Instinkt, Kenntnisse und Geschmack bewähren muß. Mit schwerstem Geschütz darf man die jungfräulichen Gegenden nicht erobern wollen. Ich hörte einmal bei einer derartigen Gelegenheit an zwei Abenden folgendes: 1. Freischütz-Ouvertüre, Beethovens IV., Peer Gynt-Suite, Ouvertüre zu Orpheus in der Unterwelt. — 2. Egmont-Ouvertüre, Schuberts Unvollendete, Arlésienne-Suite II, Geschichten aus dem Wienerwald. — Man wird kaum etwas gegen diese Auswahl einwenden können, und der Erfolg sprach ebenfalls zu ihren Gunsten. Allerdings war das Orchester gut eingespielt und setzte sich seit vielen Jahren aus denselben Mitgliedern zusammen, unter denen auch einige zivilversorgte, ehemalige Militärmusiker saßen.

Auf den Straußschen Walzer oder etwas Ähnliches kann man unter solchen Umständen kaum verzichten. Das Orchester braucht auch nicht zu glauben, es vergebe sich etwas, wenn es einen guten Walzer spielt, der, nebenbei bemerkt, für ein Dilettanten-Orchester durchaus nicht leicht zu bewältigen ist. Gerade diese scharf rhythmischen Sachen sind eine unschätzbare Übung und fördern (immer abgesehen vom rein Musikalischen) ungemein die handwerkliche Sicherheit, die man in Dilettantenkreisen leicht zu gering achtet. Der Dünkel der „musik-ethisch" Befangenen wendet sich meistens scharf gegen einen Walzer; der Dilettant glaubt, seine Erhabenheit über allen Dilettantismus durch beschränkte Exklusivität beweisen zu müssen.

Beim Walzer schon kann der Dirigent seinen Leuten ad oculos demonstrieren, wie man sich wohl unter das Ganze unterordnen muß und dennoch den inneren Zusammenhang nicht verlieren darf, wie z. B. die Bratschen, wenn sie verständnislos und gelangweilt nachschlagen, dadurch den ganzen Walzer in Stücke hacken. Derartige Aufklärungen leisten unschätzbare Dienste. Und damit sind wir bei dem Hauptpunkte dieser Ausführungen angelangt: Den größten Nutzen haben die Dilettanten-Orchester nicht (unmittelbar) für das öffentliche Musikleben, sondern für die Spieler, für die Mitglieder des Orchesters. Die Konzerte mögen immerhin als Reizmittel zum eifrigen Musizieren angesehen werden, aber sie sowohl als auch alle Proben sollten von dem Dirigenten nur im Hinblick darauf abgehalten werden, das Verhältnis der Dilettanten zur Musik zu befestigen und zu verinnerlichen. In einem idealen Dilettanten-Orchester müßte jedermann die Einsicht gewinnen, daß er nicht in erster Linie für die Aufführungen spielt, sondern für sich, um der Musik willen und um weiter nichts. Das ist freilich einem Dilettanten schwer beizubringen, da er handgreifliche Ziele, wie Konzerte, haben will. Aber ein Dirigent, der selbst mit Begeisterung bei der Sache ist, wird schließlich die Spieler, die doch freiwillig kommen, zur selbstlosen Liebe führen. So wird es auch dahin kommen, daß der Besuch der Proben nach dem Konzert nicht jedesmal abflaut.

Im einzelnen sind die heilsamen Einflüsse des Orchesterspiels auf den Dilettanten mannigfaltig. Die eingehende Kenntnis seiner Stimme und des ganzen Werkes, die der Dilettant sich durch die ständigen Proben erwirbt, verbürgt ihm später bei einer Aufführung durch ein gutes Orchester einen vertieften Genuß. Kaum ein Dilettant wird sonst die Gelegenheit haben, so genau wie hier unter der Anleitung des sachkundigen Dirigenten in die Partitur einzudringen. Was er hier immer wieder gehört hat (er braucht es gar nicht gelesen zu haben), wird er in Konzerten sich geistig neu erarbeiten; er wird jeden Ton gespannt und dankbar in sich aufsaugen, er wird der Musik viel aktiver folgen als bisher, da er sie wie eine Dusche über sich ergehen ließ.

Eine unübertreffliche Disziplinübung ist für den Dilettanten die Einordnung der einzelnen Stimmen unter die gemeinsame Idee. Er muß lernen, sein Instrument nicht nur dann seelenvoll zu spielen, wenn es merkbar hervorsticht, sondern auch dann, wenn es wieder zurücktritt; er muß wissen, wieweit er zurückweichen darf, ohne zu verschwinden; er muß es spüren, daß es ebensolche Lust ist zu „begleiten" wie solo zu spielen. Allerdings, kommt

er zum erstenmal in ein Orchester, so spielt er beständig solo, zumal wenn er an der ersten Geige sitzt, ohne Unterlaß und ohne Ermüdung streicht er forte. Hat der Dirigent ihn endlich zurückgedrängt, — nach 16 Takten ist er wieder an der Spitze. So kommt es, daß Dilettanten-Orchester sich nur mühsam auf ein freies piano zurückdämmen, was sich am peinlichsten bei der Begleitung eines Gesangs- oder Instrumentalsolos bemerkbar macht.

Für den Dirigenten ist es nicht immer leicht, den richtigen Ton gegenüber dem Solistendrang und den andern Eigenheiten, die ihre Wurzel im Selbstbewußtsein und häufig im lächerlichsten Dünkel haben, zu finden. Man hat manchen Spieler gesehen, der sich nach den ersten Proben wieder vom Orchesterspiel zurückzog, weil er glaubte, er sei mehr zum Solisten geboren. Und wie kam er auf diesen Gedanken? Weil er nicht mit den anderen zusammenspielen konnte! Er konnte nämlich beim besten Willen, trotz aller Künste des Dirigenten, nicht im Takt bleiben. Er schimpfte auf das „steife, schematische Runterspielen". „Schwung" nannte er es, wenn er wie ein wildes Tier gegen die Taktstriche tobte. Überdies kam sein „schöner" Ton nicht genügend zur Geltung; Musik bestand für ihn aus schönen Tönen ohne Rhythmus. Er ging nun hin und holte sich einen Klavierspieler, den er in allen schnellen und stockenden Gangarten hinter sich herschleppte wie ein Betrunkener seinen Regenschirm, wobei sich beide ständig zwischen die Beine liefen.

An solchen Leuten ist nichts verloren; wem jeder Grad schuldiger Bescheidenheit der Musik gegenüber fehlt, der lernt sie auch im Orchester nicht. Aber wenn der Patient nur aushält, muß es dem Dirigenten gelingen, hier erzieherisch zu wirken. Überhaupt muß immer wieder gesagt werden: alles liegt in der Hand des Dirigenten. Er sollte ständig kleine ästhetische oder theoretische Zwischengerichte liefern, sollte getrost reden und nur nicht glauben, der Dilettant denke sich irgend etwas selber. Der Dilettant ist zwar gutwillig, mancher aber gleichgültig bis zum Stumpfsinn. Es gibt Dilettanten, die jahrelang neben fremden Instrumenten sitzen können, ohne nach Namen und Funktion zu fragen. Es ist schon sehr viel, wenn ein Dilettant aus sich selbst einen Klarinettisten fragt: „Was binden Sie da oben eigentlich an Ihre Flöte, und warum haben Sie überhaupt zwei?" oder wenn er zum Hornisten sagt: „Wie komisch, daß Ihre Trompete nur so wenige Klappen hat!" Die völlige Unkenntnis der Orchesterinstrumente ist ja selbst unter solchen Leuten erschreckend verbreitet, die der Musik schon beträchtlich näher stehen als die Dilettanten. Zur Illustration sei folgendes berichtet:

Der treffliche Klarinettist eines derzeitigen Hoftheaters traf morgens nach der Probe in einer Musikalienhandlung den Tenor. „Mensch!" rief der Sänger, „ich habe mir sagen lassen, das seien Sie gewesen, der da gestern abend so wundervoll geblasen hat! Klarinette, was? Zeigen Sie doch mal her!... Tja, bester Herr, kann man denn darauf auch Melodien spielen? Ich habe mir immer eingebildet, die Flöten und wie die Dinger heißen sind bloß dazu da, wenn's lauter werden soll. Na, schwer zu lernen ist es wohl nicht, wie? Sie brauchen ja nur auf die Klappen zu drücken..."

Dieser Mann sang bereits seit undenklichen Zeiten auf der Bühne und allein acht Jahre an diesem Hoftheater. Ach, die Sache kommt noch schlimmer: Ich habe es erlebt, daß ein Komponierjüngling auf der Probe, die er mit einem großen und bekannten Orchester abhielt, den Oboespieler beschimpfte, weil er jedesmal an derselben Stelle das b und das a der kleinen Oktave nicht brachte. Er mußte erst aufgeklärt werden, daß die Oboe bejammernswerterweise nur bis zum h hinunterreicht. Wer als Komponist nicht einmal das weiß, der kann von den Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments wohl kaum eine Ahnung haben. Meister wie Mozart und Weber z. B. studierten die Technik der Instrumente so gewissenhaft, daß sie wirklich das Beste aus ihnen herausholen konnten, und daß man nach manchen ihrer Werke meinen könnte, sie hätten die Instrumente selbst gespielt.

Wenn wir nun auch nicht Mozart und Weber den Rang ablaufen wollen, so dürfen wir uns in unserer Unwissenheit doch nicht mit dem Sänger und dem ahnungslosen Komponisten trösten. Der Dilettant sollte sich bemühen, die Orchesterinstrumente zunächst einmal dem Klange nach scharf zu unterscheiden, und zwar sollte er nicht nur Oboe und Posaune auseinanderhalten können, sondern ebenso sicher Oboe und Englisch Horn. Wahrscheinlich wird im Dilettanten-Orchester Englisch Horn nur selten vertreten sein, aber wer sich dort den Klang der Oboe eingeprägt hat, merkt im Konzert schon den Unterschied. Wenn der Dilettant die einzelnen Instrumente genau kennt, entdeckt er eine große Reihe von feinen Farbenunterschieden, die seinen stumpfen Sinnen bisher verborgen blieb. Wie man sehen lernen muß in der Malerei, so auch hören in der Musik. Das Orchester klingt bunter, die Stimmenführung wird klärer, und die Stimmung, soweit sie im Klange liegt, wird sicherer erfaßt. Niemand wird bestreiten, daß dadurch der Genuß sich steigert.

Wo lernte sich das besser als im praktischen Anschauungsunterricht des Dilettanten-Orchesters? Der Dirigent braucht nur hin und wieder auf die klangliche Schönheit einer Stelle hinzuweisen, Beispiele aus der Literatur anzuführen oder die Gründe für diese oder jene Instrumentation klarzulegen.

Schließlich wird sich der Dilettant selbst technische Aufklärung holen bei den einzelnen Spielern. Und es ist von großem Nutzen, wenn er auf diese Weise die technischen Schwierigkeiten der Instrumente und ihre starken Seiten kennenlernt. Dann wird er nicht mehr mit völlig falschem Maßstab an sie herangehen, er wird einen kixenden Hornisten nicht allemal für einen unerträglichen Stümper halten und Fagott und Flöte aus ihrer eigenen Technik und Klangfarbe schätzen lernen. (Das heißt natürlich nicht, daß man ein Instrument, je schwieriger es ist, um so höher bewerten soll, sondern es wendet sich nur gegen die Laienkrankheit, die Komposition dort nur für voll zu nehmen, wo man die Geigen mit Händen greifen kann.)

Die Instrumente, die dem Dilettanten unbekannt sind, werden im wesentlichen die Blasinstrumente sein. Nun haben allerdings die Dilettanten-Orchester meistens große Schwierigkeiten, die Bläser zu besetzen. Da wird dann kurzerhand zum Harmonium gegriffen, das wie ein zäher, süßlicher Brei alles verschmiert. Es muß hier gesagt werden: Die Bläser durch ein Harmonium ersetzen zu wollen, ist ein Barbarismus sondergleichen. Der Dirigent sollte sich keine Mühe verdrießen lassen, die Bläser aus allen Winkeln aufzutreiben; vielleicht findet man noch einen alten Militärmusiker, sonst hole man sich Berufsmusiker heran, denn das Harmonium nimmt dem Dilettanten die Achtung vor den Bläsern mit tödlicher Sicherheit. Es gibt Städte, wie Berlin und Hamburg, wo vollbesetzte Dilettanten-Orchester bestehen. Und das müßte auch anderswo zu erreichen sein. Jeder, dem an der Entwicklung unseres musikalischen Sinnes liegt, sollte, wo er kann, predigen: Lernt Blasinstrumente!

Ist es nicht über die Maßen kümmerlich, daß alle Eltern ihre Kinder Klavier, Geige und allenfalls Cello lernen lassen? Selten trifft man eine Flöte, und diese wird meistens nicht mit dem nötigen Ernst gespielt. Wer es auf dem Blasinstrument zu etwas bringen will, muß mit demselben Eifer, mit derselben Liebe studieren wie auf irgendeinem andern Instrument. Die Liebe lohnt sich tausendfach. Vor einigen Jahren hörte ich einen Studenten der Medizin das Concertino von Weber und das Concert von Mozart auf der Klarinette so blasen, daß man sich wundern mußte, zu welcher technischen Sicherheit und Ausdruckskraft, fast frei von allem Dilettantismus, dieser junge Mann es durch Begabung und eisernen Fleiß gebracht hatte. Ähnliches, wenn auch nicht so Hervorragendes, erlebte ich mit einem Oboe blasenden Lehrer und mit einem Postangestellten, der Horn spielte.

Der Platz dieser Leute ist das Dilettanten-Orchester. Dort wirken sie darauf hin, daß die Achtung vor dem Blasinstrument wieder steigt. Wer sie hört, muß das Blasinstrument auch in der Hand des Dilettanten gelten lassen.

Und wenn die Achtung vor dem Blasinstrument feststeht, dann wird es eines Tages auch seinen Einzug wieder in die Hausmusik halten. Das wäre ein unschätzbarer Gewinn; denn unsere Hausmusik bedarf dringend der Erweiterung und der Auffrischung. Sie muß aus dem Zirkel, in dem sie sich dreht, befreit werden. Was ihm irgendwoher und zufällig bekannt wird, das spielt der Dilettant in seiner Kammermusik, statt sich etwa von Altmanns Verzeichnis leiten zu lassen. Ob für Streicher eingerichtete Blasmusik, — es ist alles gleich; er weiß es kaum, und überdies glaubt er es doch, daß die Geige alles machen kann. Aber sie müssen verschwinden, diese beliebten und entsetzlichen Arrangements. Sie werden von selbst ausgemerzt, sobald der Dilettant merkt, daß ein Cello kein Fagott, eine Bratsche keine Klarinette oder kein Horn ist und auch niemals ersetzen kann. Und das merkt er, sobald er die Klangfarbe der Instrumente kennengelernt hat, — er sei denn ein hoffnungsloser Dilettant. Dann sieht er auch, daß Bläserwerke nicht etwa „auch" in der Originalbesetzung ganz nett klingen, sondern daß ihr Hauptreiz gerade in den Blasinstrumenten liegt. Man wird also Bläser zur häuslichen Kammermusik heranziehen, und mancher wird überrascht sein, welch köstliche Fülle feiner Gedanken und edlen Klanges sich hier ausschüttet.

Wenn das Dilettanten-Orchester wirklich diese Aufgaben erfüllen kann (und ich bin der festen Überzeugung, daß es unter einem tüchtigen Dirigenten möglich ist), wenn es seine Mitglieder in der Tat zur verinnerlichten Liebe und Pflege der Musik führt, dann erfüllt es eine Kulturaufgabe, die es über allen Spott erhebt, und die die ganze Hingabe des Dirigenten vollauf verdient und lohnt.

Die Siebenbürger Sachsen und die Künste

Von Helene Burmaz / Hermannstadt

Es hat mich bei meinen Besuchen in Deutschland immer wieder wundergenommen, wie ich es auch sonst von meinen Landsleuten allgemein bestätigt fand, daß man dort selbst in allergebildetsten Kreisen fast nichts oder höchst abenteuerliche falsche Dinge über uns weiß und uns die ulkigsten Asiatismen zutraut. Theoretisch ist heute das Interesse des Mutterlandes für die Auslandsdeutschen gewachsen. Zu seiner praktischen Betätigung wird es aber wohl erst dann kommen, wenn der Deutsche wieder Auslandsreisen machen kann. Allerdings ist Siebenbürgen ein abgelegenes, wenn auch sehr ergiebiges, freundliches Reiseziel.

So müßte ich denn mit dem Abc unserer Volkskunde beginnen. Doch darf ich nur wenig Kulturgeschichtliches sagen, ein Mehr würde den engen Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Interessenten steht eine reichhaltige orientierende Literatur zur Verfügung. Nur soviel: Als die ungarischen Könige seßhaft geworden waren, beriefen sie im Mittelalter vielfach Deutsche ins Land „ad retinendam coronam", zum Schutze der Krone, wie es in einer alten Chronik heißt. Zu den verschiedensten Zeitpunkten kamen sie aus Franken, vom Rhein und aus den Moselgegenden und während ausgeprägt katholischer Zeiten auch aus den Alpenländern. Sie fanden hier einen finstern, fast undurchdringlichen Urwald vor, rodeten ihn, bebauten das Land, schufen feste Wohnsitze und bald entstanden Dörfer und Städte. Und trotz der ewigen Fehden mit den wilden slawischen Urvölkern, den Türken und den Walachen, begann das Handwerk zu blühen. Die Deutschen im fernen Südosten wurden das Salz der Erde, die sie bewohnten.

Ob die Siebenbürger Sachsen weiter bestehen werden und ihr Deutschtum erhalten bleibt, oder ob sie schließlich von den anstürmenden östlichen Scharen und seinen niedrigeren, anspruchsloseren, demnach lebensfähigeren Elementen aufgefressen werden, mithin auch hier zum Kulturdünger gerade gut genug sind, will ich nicht entscheiden. Soviel ist sicher, daß der Weltkrieg und Siebenbürgens Zuteilung an Rumänien in der Geschichte unseres Volksbewußtseins eine tief einschneidende Rolle spielt. Mit Ungarn gehörten wir zum Westen, jetzt wurden wir Orient. Das sagt mehr als die bloßen Worte.

Am härtesten getroffen ist vielleicht unser Bauer: der stolze, steife germanische Nacken soll sich beugen vor einem Volke, dessen Vertreter er als seine Hirten, die einige schmutzige Hütten am Dorfende bewohnen, kennt. Den Begüterten wird der altererbte Grund einfach weggenommen. Wie lustig knallt die politische Knute, trotz allem völkerbündischen Gefasel vom Schutz der Minderheiten.

Der Städter sieht seine Gassen von einer fremden Rasse überflutet, dessen Weiber und Männer geschminkt, patschuliduftend einherstöckeln und mit der ungezügelten Würde der Eroberer ein neues Leben schlimmster Art innerhalb der Mauern unserer alten deutschen Städte entfalten, ja sogar in unsere Wohnungen und Heimstätten eindringen. Delikatessengeschäfte, Parfümerien, Banken, Kinos wachsen aus dem Boden und sind Goldgruben. Selbst die Siebenbürger Rumänen — wenn man ihren Reden glauben darf — stehen diesem Treiben ablehnend gegenüber. Die antikulturellen Wirkungen des Krieges machen sich erst jetzt in voller Schärfe geltend.

Vor drei Jahren kümmerten wir uns nicht viel darum. Da hatten wir uns selber wieder. Da fanden wir uns wieder zusammen, gewachsen, voll großer Erlebnisse. Wir sahen uns neu. Die Heimgekehrten brachten junges sprudelndes Leben mit, eine Schar von Künstlern rottete sich zusammen. In den beiden, für die Künste hauptsächlich in Betracht kommenden Städten Hermannstadt und Kronstadt, stand alsbald eine breite Schicht Spießbürger einem kleinen Kreise Weltbürger gegenüber, die beide wenig für einander übrighaben. Die einen lächeln über die Banausen, Hohlköpfe und Pflichtseelen, diese aber schimpfen natürlich auf die Ästheten, Kunstfatzken, eingebildeten arbitres elegantiarum und ungezügelten Epikureer. Und beide Teile haben recht.

Doch es gab Taten. Es entstanden drei ernst zu nehmende Zeitschriften für Literatur und Kunst: „Das neue Ziel", stürmisch, ultra, eruptiv; „Ostland", strenger, das gesamte Volkstum umspannend, vieles für viele bringend; „Frühling", kurzlebig wie dieser, zart, fein und vorurteilslos. Eine Reihe Bücher von heimischen Autoren fand verständnisvolle Verleger. Die Dramen von Klöß: „Die Nachfolge Christi" und „Untergang"; Meschendörfers „Michael Weiß"; die Novellensammlungen: Fritz Krassers „Der kleine Baron", Helene Burmaz' „Der Mann im Gummianzug". Weiter wären von Karl Bernhard zwei Erzählungen: „Irrfahrten" und „Der schöne Tod" und Meschendörfers „Leonore" zu erwähnen. Endlich die Gedichtbände Egon Hajeks „Das Tor der Zukunft", Klöß' „Unsere Liebe".

Die Maler veranstalteten Kunstausstellungen, deren erzieherische Wirkung auf das Publikum unverkennbar war. Die Musiker fanden sich in Kammermusikvereinigungen zusammen und übten ihre Kräfte begeistert an den besten Werken der

größten deutschen Tondichter. Zwei Ferienhochschulkurse stellten die kulturelle Verbindung zwischen Stadt und Land her, zogen auch reichsdeutsche Professoren und Hochschüler zu und arbeiteten wirksam an der Festigung des deutschen Gedankens. Wir suchten und fanden Trost vor all dem furchtbaren Weltgeschehen in dem Zusammenschluß aller Deutschen Großrumäniens, die nun nach den verschiedensten geschichtlichen Erlebnissen in einem Reich vereinigt waren. Es war ein schöner, hoffnungsvoller Aufschwung zur Erschließung neuer fruchtversprechender Arbeitsgebiete.

Und heute? Die Zeitschriften sind alle eingegangen. Sie waren materiell unhaltbar. Einige Musiker, Leiter des Konzertwesens, kämpfen heldenhaft, doch mit immer mehr erlahmenden Kräften gegen das frech sich rekelnde und den breiten Schichten gewaltig imponierende Virtuosentum. Ebenso ist das deutsche Theater ungemein schwer auf der Höhe zu halten. Hier wie sonstwo ist das zahlungskräftige Publikum unkultiviert. Dazu kommt die leider in der ganzen Welt sich einstellende Verelendung der Intellektuellen. Die deutsche Schule macht schwere Krisen durch und hält sich mit letzten Mitteln über Wasser. Die Not der Zeit legt jedweden wissenschaftlichen Forschungsdrang lahm. Unsere Architekten haben so gut wie kein Arbeitsfeld und müssen, um leben zu können, minderwertigste Arbeit übernehmen. Ein großer Teil der produktivsten Maler ist nach Deutschland und Deutschösterreich übergesiedelt, wo sie lebendiger Anregung näher sind. Heimische Bücher können vorläufig nicht erscheinen, weil sie sich ganz und gar nicht tragen. Der Ostlandalmanach 1921 und der Künstlerkalender wurden in kläglich geringer Anzahl verkauft. Und plötzlich sehen wir mit ernüchterter Schärfe, daß unser Glaube an unsere unbedingte und selbstverständliche Kulturüberlegenheit ein Phantom war. Die Wenigen hierzulande, die Anspruch darauf erheben können, auf dem geistigen Boden des modernen Europa zu stehen und teilzuhaben an den geistigen Problemen der Gegenwart, gehören nicht nur den Sachsen an. Und die große Masse ist gleichwertig ohne Unterschied der Nationalität.

Es hilft nichts. Wir halten heute an einem traurigen Punkte des Niedergangs. Selbstlose, auf das Allgemeinwohl gerichtete Bestrebungen sind so gut wie ausgestorben. Das stündliche Gebet auch solcher, die besseres verstünden, ist das Moneymaken. Das ohnehin schon kleine Häuflein derer, die bisher etwas taten für das „Los vom Alltag", ist zusammengeschmolzen, und auch diese stehen verbittert und resigniert da. Ernster, dringender denn je wälzt sich ihnen, wie draußen in der Welt, ach so vielen Gleichdenkenden, die Frage entgegen: Wozu überhaupt noch etwas tun, vermißt das Publikum uns und unsere Gaben? Ist es nicht ein ewig aufreibender nutzloser Kampf, aus dem man täglich nervös und mit verbeultem Kopf heimkehrt? Wozu? Viel leichter und angenehmer, ich ziehe mich zurück, lebe mein eignes Leben, ungestört, stiller, glücklicher, musiziere nur für mich und die Meinen. — — —

Trotz alledem: Nein! Sei's darum. Uns ist von jeher Kampf die Devise gewesen: erhöhtes Leben will schwer verdient sein. Warum sollen uns die Krallen stumpf werden? Zum faulen Resignieren sind wir noch viel zu jung.

Und dann kommen ja auch andere Stunden. Da sieht man plötzlich alles anders. Da sprechen nur Blüten. Des Propheten schönes und oft doch so bitterböse klingendes, hartes Wort kommt uns in den Sinn: „Und wenn es köstlich gewesen ist, so ist es nichts als Mühe und Arbeit gewesen!"

Die Musikpflege der Siebenbürger Sachsen

Von Dr. Ranko Burmaz / Hermannstadt

Nur in ganz großen Zügen soll hier auch die musikalische Vergangenheit des Sachsenvölkchens gestreift werden. Denn die Siebenbürger Sachsen können mit Stolz auf diese Vergangenheit zurückblicken, in der in stiller, zäher Arbeit um Besitz und Mehrung echter deutscher Kulturgüter und voran für die Verbreitung deutscher Musik gerungen wurde. Von Hermannstadt und Kronstadt, als Mittelpunkten des gesamten völkischen Lebens, geht auch die Entwicklung unserer Musikpflege aus. Hier wie dort gab es immer musikbegeisterte Männer und Führer, um die sich die anderen scharten, um dann zur Pflege und Verbreitung der Musik in Vereinen und Korporationen tätig zu sein. Ein hochentwickelter, leistungsfähiger Dilettantismus kam ihnen seit jeher zu Hilfe.

Als älteste deutsche musikalische Einrichtung ragt der 1839 gegründete Hermannstädter Musikverein empor, ein wohldisziplinierter gemischter Chor, der sich namentlich unter der über vierzigjährigen tatkräftigen Leitung seines erst vor kurzer Zeit in den Ruhestand getretenen, greisen Direktors, musikalischen Erziehers und Organisten an der evangelischen Stadtpfarrkirche, Johann Leopold Bella, und unter Heranziehung der durch gute Dilettanten verstärkten Stadtkapelle, mit der wiederholten Aufführung großer Tonschöpfungen verdient gemacht hat. Es seien hier bloß einige neuere Werke erwähnt, wie: Brahms' „Deutsches Requiem", „Schicksalslied", „Rhapsodie", Bruckners CL. Psalm, Hugo Wolfs „Christnacht", Liszts „Prometheus", Psalm XIII., Zöllners „Bonifatius", „König Sigurd Rings Brautfahrt", Klughardts „Zerstörung Jerusalems", Othegravens „Meine Göttin", dann Sinfonien von Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, sämtliche Sinfonien Beethovens, einschließlich der „Neunten" u. v. a. Die Aufführung der „Missa solemnis", die bereits fertig einstudiert war, hinderte der Ausbruch des Krieges. In Hauskonzerten dieses Vereines wurde ferner auch der Kammermusikpflege rege Aufmerksamkeit gewidmet.

Einen ähnlichen, wenn auch nicht so intensiven

Werdegang können wir auch in Kronstadt verzeichnen. Hier war Musikdirektor und Kathedralorganist an der „Schwarzen Kirche" Rudolf Lassel — der feinsinnige Mensch und seelenvolle Künstler — derjenige Mann, dem Kronstadt seine schönste musikalische Blütezeit und gegenwärtige Entwicklung verdanken kann.

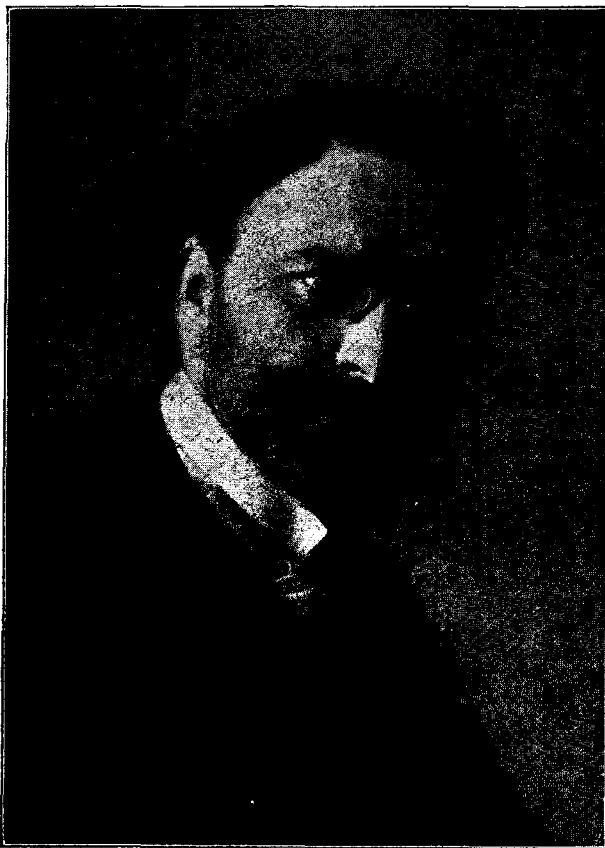
Mit seinem weithin bekannten, prächtig geschulten Knabenchor, dem „Kronstädter Männergesangverein", den er auch als Chormeister leitete, und der „Philharmonischen Gesellschaft" hat er gleichfalls bedeutende Chor- und Orchesterwerke zur Aufführung gebracht.

Zur Pflege des Männergesanges entstanden in allen sächsischen Städten Gesangvereine und Liedertafeln, an der Spitze die beiden Männergesangvereine Hermannstadt und Kronstadt und die „Hermania" in Hermannstadt. Ihrer tätigen und begeisterten Vereinsarbeit ist es zu verdanken, daß — namentlich in Hermannstadt durch die „Hermania" — auch an die Aufführung von Opern gedacht werden konnte. Von den bescheidenen Anfängen mit Singspielen und Lortzingschen Opern wurden diese auch unter Heranziehung solistischer Kräfte aus dem Ausland bis zu mustergültigen Aufführungen Mozart-, Beethoven- und Wagnerscher Meisteropern (Don Juan, Figaros Hochzeit, Fidelio, Fliegender Holländer, Tannhäuser, Lohengrin) gebracht. Ein Beweis, auf welcher hohen Stufe der Männergesang hier steht und welcher Geist ihn beherrscht, ist die durch die „Hermania" in Hermannstadt angeregte und von 10 Gesangvereinen 1892 ins Leben gerufene Gründung des „Siebenbürgisch-Sächsischen Sängerbundes" und der Eintritt dieses in den „Allgemeinen Deutschen Sängerbund". — Dem Wahlspruche:

„Der Muttersprache treu, im deutschen Liede frei,
So schlingen wir ein neues Band um unser liebes
Sachsenland!"

eingedenk, soll durch Veranstaltung von Sängerfesten und Sängertagungen im ganzen Land der Sinn und die Liebe für das deutsche Lied geweckt und vertieft werden.

So viel von den Verhältnissen vor dem Krieg. Dieser hatte wie überall so auch bei uns tiefe Lücken geschlagen. Dann standen nach dem Niederbruch wichtigere Fragen als die Musikpflege im Vordergrund, und überdies sind wir — das läßt sich nicht leugnen — mit unserer neuen staatlichen Zugehörigkeit wohl einige Breitegrade weiter gegen den Orient gerückt. Dafür kam das Erwachen des deutschen Volksbewußtseins in allen Teilen des großen romanischen Reiches und mit diesem die werktätige und sich überall regende Arbeit an dem Zusammenschluß aller Deutschen. Diese Verhältnisse brachten es mit sich, daß in unserer öffentlichen Musikpflege im Vergleich zur früheren Betätigung notgedrungenerweise eine Art Stagnation eintreten mußte, mehr der intimen Musikpflege, vor allem der Kammermusikausübung, Raum lassend. Es war nicht zu vermeiden, daß infolge unserer durch die schlechten Verkehrsverhältnisse bedingten vollständigen Abgeschnittenheit vom Kulturwesten, sich die verschiedenartigsten aus dem Orient kommenden Virtuosen und Talmikünstler der Öffentlichkeit bemächtigten und unsere mühsam erkämpfte Musikkultur und den für derartige Produktionen ohnehin leichter zugänglichen Geschmack unseres Publikums zu infizieren drohten.



Musikdirektor Rudolf Lassel †, Kronstadt

Man bemühte sich jedoch allerorten, dieser orientalischen Überflutung, soweit dies unter den erschwerten Verhältnissen möglich war, eigenes Wertvolles entgegenzustellen. Wie schon oben angedeutet, war es zunächst die Kammermusik, auf die man sich warf. Es fanden sich begeisterte Berufsmuiker und Dilettanten zusammen, die anfangs allein, später unter der Aegide des Musikvereins und unter Mitwirkung von Kräften der Stadtkapelle (hauptsächlich Bläser) Kammermusikabende veranstalteten, die nunmehr in drei Folgen die Zahl von 14 Abonnementskonzerten erreichten (Sonaten, Klavier- und Vokalmusik; von den größeren Kammerwerken: Brahms: G-Moll-Klavierquartett, F-Moll-Klavierquintett, Liebesliederwalzer; Reger: Trio mit Bratsche, Terzett mit Flöte; Bach: Kantate „Selig ist der Mann"; Mozart: Klarinettenquintett, Quintett Es-Dur für Klavier und Bläser; Beethoven: Septett; Schubert: Oktett u. a.). Das Beispiel Hermannstadts hat dann auch in den anderen Städten, wie Kronstadt, Schäßburg, Mediasch, Nachahmung gefunden und zu ähnlichen Kammermusikabenden geführt.

Einem gleichen Drang nach Verinnerlichung entsprang wohl auch die erst kürzlich durch den Chormeister des Männergesangvereins in Hermannstadt und kgl. preuß. Musikdirektor Arthur Stubbe ins Leben gerufene Madrigalvereinigung, bisher bei zwei Gelegenheiten mit Madrigalen von J. Cole, Thibault König von Navarra, D. Friederici und Thomas Morley in die Öffentlichkeit tretend.

Aber auch an größere Veranstaltungen wagte man sich heran. Eine Wiederholung des „Deutschen Requiems" von Brahms noch im Jahre 1919 und die Erstaufführung des Oratoriums „Kain" von Max Zenger durch den Hermannstädter Musikverein unter J. B. Bellas Leitung hat uns viel Freude und künstlerische Erbauung gebracht und zeigte uns, daß noch viele leistungsfähige Kräfte zusammengebracht werden können. Auch zwei selbständige Sinfoniekonzerte unserer mit Dilettanten verstärkten Stadtkapelle unter

Kapellmeister Alfred Nowaks Leitung seien hier erwähnt (Mozart, Jupitersinfonie; Beethoven, D-Dur-Sinfonie und C-Moll-Klavierkonzert).

Musikalische Höhepunkte waren die Festveranstaltungen aus Anlaß der durch die „Moderne Bücherei" in Hermannstadt veranstalteten Ferienhochschulkurse 1920 und 1921. Bei dieser Gelegenheit wurde alles aufgeboten, was an musikalischen Kräften vorhanden war. Wenn nun die Festveranstaltungen im Jahre 1920 noch bloß zwei Konzerte: Musikvereinskonzert unter Bellas Leitung (Brahms, Schicksalslied; Beethoven, Fünfte Sinfonie und Bella, „Hymne an die Musik") und einen Kammermusikabend (Mozart, Streichquartett C-Dur; Brahms, Sextett B-Dur) aufweisen konnten, so ging man um so großzügiger in diesem Jahre ans Werk, indem vier größere Aufführungen veranstaltet wurden. Ein Lieder- und Arienabend unseres in Berlin ansässigen Landsmannes und Baritonisten Gerhard Jekelius, ein Sinfoniekonzert unter Leitung A. Nowaks (Brahms, Akademische Festouvertüre; Beethoven, Violinkonzert und Schubert, Siebente Sinfonie C-Dur), ein Kammermusikabend (Brahms, H-Dur-Trio; Schubert, Oktett) und als musikalische Kammerspiele die Aufführung von „Bastien und Bastienne" von Mozart und „Die Abreise" von Eugen d'Albert. —

Die 150. Wiederkehr von Beethovens Geburtstag wurde in allen Städten in würdiger Weise begangen. Hervorzuheben ist auch hier Hermannstadt und Kronstadt, wo nicht nur selbständige Konzerte veranstaltet wurden, sondern sich auch die Tagesblätter dieses Anlasses in Aufsätzen erinnerten. Die Zeitschrift „Ostland" in Hermannstadt gab sogar eine eigene Beethovennummer heraus.

In Kronstadt konzentrierte sich die Musikbetätigung nach dem Kriege um die Person des gegenwärtigen Musikdirektors und Kapellmeisters Paul Richter, der mit den dortigen Kräften (Männergesangverein, Philharmonische Gesellschaft) gleichfalls auf der Höhe stehende Aufführungen veranstaltete (Beethoven, Fünfte und Neunte Sinfonie, letztere zweimal, Eroika, Violinkonzert; Max Bruch, „Odysseus"; Schubert, C-Dur und Unvollendete; Schumann, B-Dur-Sinfonie; Rudolf Lassel-Feier in der „Schwarzen Kirche" u. a.). Ebenso hat sich auch das kleine Schäßburg unter Direktor Fleischers Leitung mit der lobenswerten Aufführung von Brahms' Deutschem Requiem und Beethovens achter Sinfonie hervorgetan.

Von den vielen, sächsischem Boden entstammten und in der Großstadt herangereiften Künstlern und Künstlerinnen, die sich die Musik als Beruf erwählt haben, ist eine stattliche Zahl in Österreich und Deutschland tätig. Die Namen Gmeiner, Brennerberg u. a. sind auch auswärts bestens bekannt. Ein Teil wirkt in der Heimat an der musikalischen Erziehung unserer Jugend und neben solistischer Beteiligung an musikalischen Veranstaltungen auch in eignen Konzerten. Zu erwähnen wären durch eigene Konzerte der letzten Jahre in Hermannstadt: Olga Coulin, Elsa Hetzel von Heldenberg (Geige), Mitzi Klein-Hintz, Selmi Wellmann (Klavier), Margit Andrae von Kedves, Adele Reißenberger-Umling (Gesang); in Kronstadt: Rudolf Malcher (Geige, wurde mit Oktober d. J. als erster Konzertmeister beim Sinfonieorchester in Wien verpflichtet) und Dr. Hans Copony (Gesang).

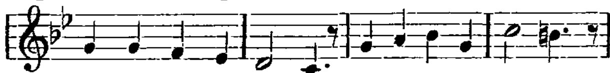
Mit Besserung der Verkehrsverhältnisse war es möglich, auch bedeutende auswärtige Künstler aus dem Westen herunterzubringen. Deshalb seien zum Schluß einige Konzerte erwähnt, die wir als Kräftigung echten deutschen Kunstempfindens buchen können. Als größtes künstlerisches Ereignis sei der Besuch von Richard Strauß mit Kammersänger Steiner im März d. J. mit je einem Richard Strauß-Liederabend in Hermannstadt und Kronstadt und einem Sinfoniekonzert unter Strauß' Leitung in Kronstadt erwähnt. Kammersänger Steiner hat uns dann im Herbst auch allein besucht, in Hermannstadt drei, in Kronstadt zwei, in Mediasch und Mühlbach je einen Liederabend gebend (Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Loewe). Luise Gmeiner, unsere in Berlin lebende Landsmännin und Pianistin, gab ebenfalls im Herbst Klavierabende in den gleichen Städten, und schließlich das hervorragende und feurige temperamentvolle ungarische Streichquartett Waldbauer-Kerpely je zwei Abende in Hermannstadt und Kronstadt (Reger, Es-Dur; Wolf, Italienische Serenade; Haydn, F-Moll; Beethoven, F-Dur op. 59/1; Caesar Franck, D-Dur und Brahms, Sextett B-Dur) und in Mediasch, Schäßburg und Mühlbach je einen Abend.

So zeigt uns das musikalische Bild der Jahre nach dem Krieg doch genügend Anhaltspunkte, daß wir trotz aller Schwierigkeiten und der Mißgunst der Verhältnisse auch für die Zukunft Mut und hoffnungsvolle Zuversicht schöpfen können, zu einer erhöhten Kunstbetätigung, wie wir sie vor dem Krieg gehabt haben.

Zum Thema: Die Anwendung der Fermate im protestantischen Choral

Von Dr. Alfred Heuß

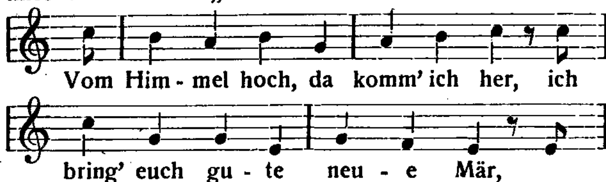
Wir können nun in die Diskussion der Fermatenfrage (s. 3. Heft dieses Jahrgangs) eintreten. Über eine Hauptfrage herrscht bereits Klarheit, daß nämlich die Fermate nicht ohne weiteres — ich sage ohne weiteres — amputiert werden dürfe, somit das Vorgehen im kaiserlichen Volksliederbuch und in verbreiteten Choralsammlungen zu verwerfen ist. Dabei stellte sich natürlich heraus, daß es verschiedenartige Fermaten gibt, nämlich auch solche, die ohne weiteres entbehrt werden können und sogar zu vermeiden sind. Derartige, über einer an und für sich langen Note stehenden und zu einer Nebensilbe gehörigen Fermaten zeigen auch lediglich den Zeilenschluß an und gelten als Interpunktionszeichen. Mit Recht erinnert Gottschalk (S. 52, 2. Spalte) an Fuchs, der ausführte, daß derartige Fermaten sogar den Wert der Note verkürzen, indem die Note als solche nicht ihrem absoluten Dauerwert nach gehalten, sondern von ihr soviel abgezogen wird, daß man Zeit zum Atemholen hat. Z. B. würde man „Jesu, meine Freude" folgendermaßen singen:
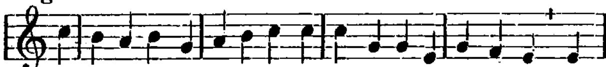


die über den Noten c bzw. h sich findende Fermate also in dem angegebenen Sinn ausführen. Ich denke, hierüber herrscht völlige Klarheit.

Etwas ganz anderes taucht aber auf, wenn man sich fragt, wie solche Fermaten zu behandeln sind, die als solche gehalten werden müssen, Fermaten also über einer Viertelnote zu einer männlichen Endsilbe. In solchen Fällen hat sich, wie ich in dem betreffenden Vortrag ausführte, in der ausgeglichenen Choralform

schon deshalb eine Fermate einstellen müssen, weil sonst entweder das rhythmische Gefühl verletzt wird oder aber die betreffende Note derart kurz gehalten werden müßte, daß erstens einmal das betonte Wort zu kurz käme, zweitens aber der Chor zum Atemholen keine Zeit hat, er förmlich Luft schnappen muß, wenn er nur einigermaßen mit der folgenden Auftaktnote zur rechten Zeit kommen will. Daß dies meist dennoch nicht gelingt, und ein ganz greuliches rhythmisches Zerreißen entsteht, davon nachher. Zunächst ein Beispiel, damit völlige Klarheit herrscht, und zwar nochmals das gleiche, das ich schon früher heranzog. Die frühere, rhythmische Form von „Vom Himmel hoch" hieß:
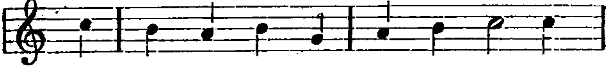


Indem man die Auftakt-Achtelnote zu einer Viertelnote ausglich, dadurch also auch die Pause fallen ließ, mußte die Schlußnote der Zeile eine Fermate erhalten, und zwar nicht nur deshalb, um das Zeilenende äußerlich kenntlich zu machen, sondern vor allem auch, damit die sowohl dem Wortsinn wie dem Vers- und musikalischen Rhythmus nach betonte Schlußnote zu ihrer Bedeutung kommen, sie sich in jeder Beziehung „ausleben" kann. Das ist — und auch hierüber herrscht nun soweit Einigkeit — nicht der Fall, wenn einfach gesungen wird:
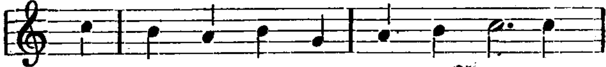


Auch mit einem Häkchen, das die Trennung der beiden Zeilen zum Ausdruck bringen soll, kommt man in solchen Fällen nicht durch. Denn auf keinen Fall darf — zum Atemholen — der betonten Note etwas von ihrem Wert genommen werden, im Gegenteil fühlt man das Bestreben, der betreffenden Note eine längere Dauer als die einer Viertelnote zu geben. Gerade hier setzte ich auch mit meinen eigentlichen Ausführungen ein, mit der künstlerischen Forderung hervortretend, daß die Fermatennote niemals den rhythmischen Fluß aufheben dürfe, was dann der Fall ist, wenn ihre Dauer nicht irgendwie ein Vielfaches der auch während ihrer Existenz wirksamen rhythmischen Zählzeit ist. Oder, mit Noten, ich kann singen lassen:
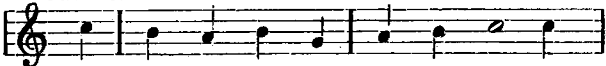
1.



oder 2.



oder 3.



oder sogar 4.



wobei es selbstverständlich ist, daß der Fermatennote so viel abgezogen wird, daß genügend Zeit zum Atemholen übrig bleibt. Im ersten Fall entsteht ein $^5/_4$-, im zweiten ein $^6/_4$-, im dritten ein $^7/_4$-Takt usw. All das ist dem rhythmischen Prinzip nach möglich und vollständig in Ordnung. Daß überlang gehaltene Fermaten vom allgemein künstlerischen Standpunkt aus zu verwerfen sind, bedarf lediglich der Anmerkung. Doch sei man sich darüber klar, daß der Spielraum derartiger rhythmischer Fermaten ein ziemlich weiter sein kann, er von allerlei Umständen wie dem Tempo, der Größe des Chores, der Bedeutung der Worte, der augenblicklichen Disposition des Dirigenten oder des Organisten, der Akustik des Raumes usw. abhängig ist. Hierüber Regeln aufstellen zu wollen, wäre deshalb unmöglich. Wohl kann man darauf hinweisen, daß eine Fermate, wenn das zu ihr gehörige Wort einen Satz abschließt oder einen Ausruf enthält, länger gehalten werden möge, als wenn der Wortsatz unvollständig ist und unmittelbar mit dem Folgenden zusammenhängt. Das sind aber Dinge, die in das geistig-seelische Territorium eines Dirigenten gehören.

Eine Fermate, wie sie hier erläutert wurde, ist demnach zweierlei: etwas Bestimmtes und Unbestimmtes zugleich. Das erste, als ihre Dauer immer ein Zwei- oder Vielfaches der rhythmischen Zählzeit beträgt, das zweite, als die Anzahl dieser rhythmischen Zählzeiten freiem Ermessen anheimgegeben ist, wobei der Spielraum ein sogar sehr großer sein kann. Der gleiche Dirigent, handle es sich um Choralfermaten oder andere, wird in dieser Beziehung aus den angegebenen Gründen immer wieder anders verfahren, sich dabei in den meisten Fällen gar nicht bewußt sein, ob er diese oder jene Fermate drei oder vier Zählzeiten aushielt. Ein aus starkem rhythmischen Impuls heraus arbeitender Dirigent zählt überhaupt nicht bewußt, sondern die Zählzeit, der Grundrhythmus des von ihm erfaßten Tempos wirkt in ihm als etwas ganz Selbstverständliches fort. Darüber nachher noch einiges.

Diese als solche freie, rhythmisch aber bewußt oder unbewußt geregelte Fermate in der Praxis vor allem des Choralvortrags zur Anwendung gebracht zu sehen, war der Hauptzweck der anläßlich des Bachfests gegebenen Ausführungen, wie hierin auch das soweit Neue bestand. Im ganzen verstanden mich auch die Musiker sofort, und mancher versicherte mir nachträglich, nun endlich zu wissen, wie er mit Fermaten umzugehen habe.

Dieser rhythmischen Fermatenauffassung steht nun aber die andere, die „irrationale" gegenüber, deren Wesen darin besteht, die Fermate — wir wollen uns gleich deutlich ausdrücken — der rhythmischen Willkür des Vortragenden zu überlassen, sie also außerhalb der rhythmischen Zählzeit zu stellen. Diese Auffassung vertritt sowohl J. H. Moser wie auch Gottschalk, dem allerdings meine gedrängten, schriftlichen Ausführungen nicht klar geworden sind, sodaß er zu dieser, der eigentlichen Kernfrage, auch nicht wirklich Stellung nehmen konnte. Um so ausführlicher tut dies der erstere in seiner Schrift: Der evangelische Choral als rhythmisches Gebilde (S. 16f.). Die psychologische Definition der „echten" Fermate besteht für Moser gerade darin, „daß bei ihr der musikalische Herzschlag stockt, sei es auch nur für den Bruchteil einer Zählzeit". Es gäbe im Choral auch echte, agogische Fermaten, die den „Zielpunkt einer agogischen Bremsbewegung darstellen und einen absoluten, wenn auch manchmal nur kurzen, Stillstand des unbewußten Zählens bedeuten". Machen wir mit Mosers Definition Ernst, so heißt dies, daß bei

einem derart vorgetragenen Choral fortwährend der „musikalische Pulsschlag stockt", der Rhythmus fortwährend unterbrochen, also etwas getan wird, was dem Wesen des früheren, rhythmisch ungemein frisch pulsierenden Chorals denkbar widerspricht. Gerade dagegen wende ich mich mit aller Entschiedenheit, daß man in ein und demselben Choral rhythmisch fortwährend herumgeworfen wird, sich ein ruhig-sicheres Gefühl vor lauter „Herzschlagstockungen" gar nicht einstellen kann. Moser erinnert an den Vortrag der Choräle unter Straube, bei dem „ganz ungleiche, niemals in ganzen Zählzeiten ausdrückbare Werte herauskamen, etwa zwischen 2½ und 4½ Vierteln schwankend", und „doch schienen die Hörer hiervon vollauf befriedigt". Es tut mir leid, Straube gerade auf diesem Gebiete als Kronzeugen ablehnen zu müssen, indem ich gerade gegen diese seine Art der Fermatenbehandlung seit langem einen Kampf führte, sie es auch teilweise gewesen ist, die mich mit dem Problem beschäftigen ließ. Vor allem früher kam es bei Straube häufig vor, daß Fermaten auf betonten Viertelnoten überhaupt nicht berücksichtigt wurden, und nun stellte sich noch jener besondere Übelstand ein, an den anfangs erinnert wurde. Die beiseitegeschobene Fermate rächte sich insofern, als der Chor die betonte Fermatennote doch nicht so kurzer Hand abtun konnte, zum Atemholen Zeit brauchte, die Auftaktnote zu spät und gewissermaßen luftschnappend einsetzte, wodurch eine rhythmische und sonstige Unruhe entstand, die selbst bei einem erregten Choralvortrag peinlichst störte und viele Musiker zu Gegnern der Straubeschen Choralauffassung gemacht hat. Später wurde dem Chor immerhin Zeit zum Atemholen gestattet, zu einer rhythmischen Regelung der Fermate gelangte Straube aber erst im Laufe des letzten Jahres, wenn auch noch nicht konsequent. Meine Kronzeugen auf diesem Gebiet sind verschiedene unserer berühmten Orchesterdirigenten, vor allem Nikisch, dann auch Schuch, sowie auch Busch, den ich letzthin beim Vortrag der C-Moll-Sinfonie genau kontrollierte. Keine zwei Male hielt er die berühmten Fermaten gleich lang, jedesmal betrugen sie aber ein genaues Vielfaches der Zählzeit, und zwar meist ein Fünf- und Sechsfaches. Auch Göhler ging unbewußt rhythmisch vor, und daß Bülow einen „geregelten" Fermatenvortrag für diese Sinfonie verlangte, ist bekannt. Nun ist dieses Werk ja wirklich ein solches, bei dem der musikalische Herzschlag stockt, alle die genannten Dirigenten finden aber, daß dieses Stocken trotz allem in rhythmischer „Form" zu geschehen habe, ob sie sich nun dessen klar bewußt sind oder nicht; sie können gar nicht anders, weil eben der Rhythmus, die seelisch-rhythmische Zählzeit in ihnen lebendig wirkt. Und nun der Choral, der nachweislich aus streng rhythmischen Melodien hervorgegangen ist, seinem ganzen Wesen nach ein einfach-kräftiges rhythmisches Gebilde und schließlich doch vor allem für die Gemeinde bestimmt ist, die mit modernen „agogischen" Feinheiten weniger anfangen kann als ein Wilder mit Kants Kritik der reinen Vernunft, der Choral soll aus lauter musikalischen Herzstockungen zusammengesetzt sein. Über diese ganze Frage zu streiten, wird mir im übrigen nicht mehr einfallen; soviel sage ich aber nochmals, dieses fortwährende Zerreißen des musikalischen rhythmischen Verlaufs ist scheußlich, und das Verfahren nicht nur verteidigen, sondern sogar als das Naturgemäße darstellen zu wollen, gehört geradeso gut in das Kapitel moderner Unnatur, wie wenn man z. B. den Text einer Oper aus der Musik erklären will. Indessen genug hierüber. Ich habe, dieses Mal wider Willen, das Nötige getan, um einem natürlichen rhythmischen Verlauf im Choralvortrag zu seinem Rechte zu verhelfen, den Verfechtern der stockenden Herzschlag-Choralfermate habe ich nunmehr auch nicht ein Wort mehr zu sagen.

Darauf sei aber noch hingewiesen, mit welcher Einfachheit und Freiheit zugleich sich auf Grund der angegebenen Fermatenauffassung arbeiten läßt. Das Ganze stellt schließlich wieder nichts als eine Synthese dar, und zwar von Gesetzmäßigkeit — Einhaltung der Zählzeit — und Freiheit, nämlich eines freien Schaltens mit dieser Gesetzmäßigkeit. Zu dieser Art von Freiheit seinen Chor, in Schule und Kirche, weiterhin auch seine Gemeinde zu erziehen, das dürfte eine besondere Aufgabe der Gesangslehrer, Dirigenten und Organisten bedeuten. Zunächst müssen sie aber selbst wissen, wie es um diese Synthese auf dem Gebiet der Choralfermate beschaffen ist. Die vollständige Verbannung der Fermat hat sehr viel Unheil angerichtet, indem sie das rhythmische Gefühl noch mehr in Unordnung brachte, als es ohnedies der Fall war. Auf welche Weise man hier zu gesetzmäßiger Freiheit gelangt, ist nunmehr im Prinzip gezeigt worden.

Eine neue Philosophie der Kunst

Von Dr. Georg Göhler / Lübeck

Die Leser der „Zeitschrift für Musik" sind durch die „Inneren Betrachtungen" des Hauptschriftleiters bereits daran gewöhnt, künstlerischen Fragen gründlicher nachzugehen, als es im allgemeinen jetzt bei Musikern und Musikfreunden üblich ist, und mancher wird sich vielleicht schon gesagt haben: „Wenn ich doch ein Buch hätte, aus dem ich mir Rat holen könnte, wenn das eigene Nachdenken über Dinge der Kunst mich vor Hindernisse bringt, die ich mit meiner Kraft noch nicht nehmen kann, ein Buch, durch das ich mir Klarheit über die Grundtatsachen verschaffen könnte, auf die es beim Künstlerischen ankommt."

Ein solches Buch hat es tatsächlich nicht gegeben, wenigstens kein brauchbares, auch dem Musikfreund zugängliches. Das meiste, was in den letzten Jahrzehnten an sogenannter Musikästhetik hervorgebracht worden ist, beweist aufs deutlichste, daß überall die eigentliche wissenschaftliche, philosophische Grundlegung fehlte. Ohne diese kommt es aber immer und immer wieder nur zu Redensarten, zu einem Streit um Worte, die mißverstanden werden, weil sie nicht scharf abgegrenzt sind, zu Bildern und Vergleichen, die desto schiefer werden, je länger man sie betrachtet, zu unklarer Verschwommenheit, die in der Kunst der letzten Jahrzehnte, man kann sagen, des letzten Jahrhunderts, überaus großen Schaden gestiftet hat.

Aber nun ist dies grundlegende Buch da; es heißt: Philosophie von der Kunst von Prof. Woldemar Oskar Döring, Dr. jur. et phil., und ist erschienen im Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig.

Es ist ein Buch, das auf seinen 135 Seiten allen Gebildeten, die sich mit Kunst beschäftigen, so viel geistige Anregungen gibt, daß sie sich jahrelang damit beschäftigen können, daß sie bei allem Kunsterleben Anknüpfungspunkte an die Sätze, die darin ausgesprochen sind, finden werden, ein Buch, das durch die Klarheit seiner streng wissenschaftlichen Darstellung ebenso besticht wie durch das Gewicht aller Worte und Sätze. Es gibt leider wenig genug wissenschaftliche, vor allem kunstwissenschaftliche Werke, die eine gedrängte Darstellungsweise, einen solchen Reichtum an Gedanken in so klarer Form haben. Jeder Satz erscheint als letztes, hundertmal geprüftes und dann erst geformtes Ergebnis strengen Denkens. Jedes Wort ist abgewogen und mit Bedacht an seinen Platz gestellt.

An Stelle der tausend Phrasen und Phantastereien, die man sonst in Ästhetiken jeder Art findet, gibt es hier eine Darstellung, die ganz sachlich und wissenschaftlich ist, ohne deshalb trocken zu sein.

Die grundlegenden Gedankengänge sind folgende: Letztes Ziel aller Kunstphilosophie muß sein, die Stellung und Bedeutung zu bestimmen, die der Kunst im Weltgeschehen zukommt. Da für den Menschen alles Weltgeschehen nur insoweit Sinn und Bedeutung hat, als er es zu sich in Beziehung setzt, ist davon auszugehen, daß der Mensch sich in dreifacher Weise zur Welt verhalten kann (Kants drei Kritiken): theoretisch, praktisch und ästhetisch. Alles spontane Verhalten des Menschen der Welt gegenüber ist Selbstentfaltung des Menschen, der sich in die Welt ausdrücken will, theoretisch, indem er die Welt erkennen, d. h. seine eigene innere Verstandesgesetzmäßigkeit (die apriorischen Anschauungs- und Denkformen) in den Rohstoff der ihm von außen her gegebenen Empfindung drückt, praktisch, indem er seine besonderen Willensstrebungen in die Welt ausdrückt, ästhetisch endlich, indem er (mit Hilfe der Phantasie, der Bildungskraft) seine ganze Persönlichkeit allseitig, harmonisch in die Welt ausdrückt, sich in sie hineinbildet.

Während beim theoretischen und praktischen Verhalten nur einzelne Seiten des Menschen (Verstand und Willen) sich in die Welt ausdrücken, kann sich beim ästhetischen Verhalten die ganze Person — soweit das überhaupt möglich ist — vollkommen ausdrücken.

Ästhetisch verhalten wird sich ein Mensch gegenüber einem Stück Welt, einem Erlebnis, das ihn nicht seiner ganzen Natur nach zu einseitigem theoretischen oder praktischem Verhalten nötigt. Ästhetisch verhalten wird er sich, aber nur dann, wenn er weder gefühlsverhärtet noch phantasiearm ist. Es gibt Menschen, für die das ästhetische Verhalten der Welt gegenüber die Regel und der von Natur gewollte Zustand ist. Man nennt sie ästhetisch veranlagt oder besser noch künstlerische Menschen, Kunstmenschen.

Ob sie als Künstler schöpferisch oder nachschöpferisch tätig sind, spielt zunächst keine Rolle.

Döring unterscheidet zwei Arten von Phantasie, einfühlende und schöpferische Phantasie oder Einbildungskraft und Abbildungskraft, betont aber sofort, daß zwischen beiden kein qualitativer Unterschied ist. Die schöpferische Phantasie ist nur ein höherer Grad von Phantasie. Ihre Voraussetzung, ohne die sie nicht denkbar ist, ist die einfühlende Phantasie.

Indem die einfühlende Phantasie ihre eigene Gesetzlichkeit in das gegenüberstehende Stück Welt — Menschen, Tiere, Pflanzen, leblose Natur, eigene Vorstellungen — gefühlsmäßig, d. h. vom Gefühl getrieben, hineinbildet, verändert sie das Bild der Welt. Der Einfühlende erlebt in gewissem Sinne in dem fremden Gegenstande sich selber, seine eigenen Strebungen, seine eigene innere Gesetzlichkeit. Dabei hat er ein Gefühl allseitiger Befreiung, eigener ungehemmter Lebendigkeit. Es ist, als ob die Schranken des individuellen Ichs von uns abfallen und unsere inneren Kräfte frei und zweckgelöst ins Unendliche ausstrahlen. Das im Wesen der Person begründete (apriorische) Ziel alles ästhetischen Verhaltens ist Verpersönlichung des gegebenen Eindrucks, Aufbau nach dem Vorbilde der personalen Struktur.

Beim schöpferischen Menschen ist nun die Phantasieveranlagung so außerordentlich stark, daß es ihm nicht genügt, sich in die Welt einzufühlen, sondern er will dieses Erlebnis in das Bewußtsein der Mitwelt drücken, indem er ihm Dauer und Gestalt gibt. Sein Ausdruckstrieb ist verbunden mit einem Mitteilungstrieb.

(Ich bin allerdings der Ansicht, daß Döring hier und anderwärts auf den Mitteilungstrieb zu viel Gewicht legt. Das Erste und Wichtigste beim Kunstschöpfer ist nach meiner Ansicht der Zwang zur Selbstbefreiung von dem Erlebnis, zur künstlerischen Formung des inneren Erlebnisses, ganz gleichgültig, ob diese Gestaltung anderen Menschen, sei es Mit- oder Nachwelt, zu sehen oder zu hören bekommen. Der Mitteilungstrieb ist gerade bei dem niederen, bei dem schöpferisch schwach veranlagten Künstler ein wichtiger Beweggrund, und man kann fast sagen: Je mehr Mitteilungstrieb ein Künstler hat, desto geringer ist seine schöpferische Kraft, desto geringer seine künstlerische Bedeutung. Das Goethesche „Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide" gilt nicht einer Mitteilung an die Außenwelt, sondern Aussprache vor sich selbst, einem Herunter„schaffen" von der Seele. Diese Selbstbefreiung, dieser innere künstlerische Zwang, einem Erlebnis „Gestalt" zu geben, nicht eher Ruhe zu haben, als bis es „geformt" ist, das ist das Wesentliche. Die Betonung, die Döring dem Mitteilungstrieb gibt, läßt ihn S. 105 sich zu dem gewagten Satze versteigen: „Kein Künstler würde sich zum Schaffen angeregt fühlen, wenn er sich keine irgendwann mitgenießende (!) Mitwelt vorstellen könnte." Obwohl er das gleiche vorher (S. 35) schöner so ausgedrückt hat: „Der Künstler will seine Mitwelt mit seinem eigenen Erleben erfüllen, will sie zu seiner Erlebnishöhe emporziehen und emporläutern, will ihnen im Bilde seiner Persönlichkeit ein Bild des Weltganzen bieten und sie dadurch, daß er so ihr enggumgrenztes Ich mit dem Weltganzen verbindet, wenigstens auf Augenblicke von den Schranken der Individualität erlösen," hielte ich es doch für notwendig, daß Döring neben diesem Künstlerpropheten auch den gelten ließe, der, ohne an Mit- und Nachwelt zu denken, sein Erlebnis zunächst nur deshalb formt, weil ihm dies Gestalten innere Lebensnotwendigkeit zur Erhaltung seines seelischen Gleichgewichtes ist.)

Folgen wir nach dieser Abschweifung dem Verfasser weiter in seiner Darstellung:

Es gibt genug Menschen, die durch lange Beschäftigung mit Kunst gelernt haben, eine Landschaft, der man auch theoretisch oder praktisch gegenüber treten kann, rein ästhetisch zu erleben, sich ganz in sie einzufühlen. Aber nur der wirklich schöpferische Mensch wird sie, einem inneren Zwange gehorchend, im Gedichte oder im Bilde kraft seiner schöpferischen Phantasie in das Bewußtsein der Mitwelt drücken.

(Dazu wäre zu bemerken, daß man einen Maßstab für die Bedeutung eines Künstlers vielleicht darin finden kann, welche Erlebnisse er, nachdem er zur Reife gekommen ist, noch für wert hält, künstlerisch gestaltet zu werden.)

Döring behandelt weiterhin eingehend das künstlerische Schaffen, indem er als einzelne Stadien dieses Prozesses: Empfängnis, Wachstum, Reifung, Skizzierung, Gestaltung bezeichnet.

Dazu wäre allerlei zu bemerken, besonders, daß noch mehr betont werden müßte, daß sich Bewußtes und Unbewußtes hier fortwährend mischen, und daß auch die Reihenfolge der Stadien insofern anders ist, als Skizzierung vielfach gleich im Anfang erfolgt.

Da auf das Buch aber noch öfter zurückzukommen sein wird, sei heute dieser Abschnitt ebenso wie die folgenden, die die Kunst, insbesondere das Problem „Stoff und Form" behandeln und Dörings „natürliches" System der Kunst bringen, völlig übergangen, damit wir noch andeuten können, was Döring über das ästhetische Genießen und über das ästhetische Urteil sagt.

Zunächst möchte ich bemerken, daß es sehr schön gewesen wäre, wenn Döring das anrüchige Wort „Genießen", dem schon Goethe das Brandmal des „Gemeinen" aufgedrückt hat, ganz aus seiner Terminologie beseitigt und damit wesentlich zur Tilgung dieses Ausdrucks beigetragen hätte. Nach meinem Gefühl sagt „künstlerisches Erleben" dasselbe viel schöner und ist ebenso umfassend, da man auch die Natur künstlerisch erlebt, wenn man sie ästhetisch genießt. Vielleicht läßt sich bei einer neuen Auflage diesem Übelstand abhelfen.

Künstlerisches Erleben, wir wollen gleich immer diesen Ausdruck gebrauchen, ist ein Nachschaffen, allerdings nach Maßgabe der besonderen Struktur des Erlebenden.

Der künstlerisch Erlebende steht dem Kunstwerk in derselben Weise gegenüber wie der Kunstschöpfer zunächst dem Erlebnis, das ihm Anlaß zu seiner Schöpfung gab. Es wird ihm Anlaß zur Nachschöpfung. Der Künstler hat ihm die schwerste Arbeit, das, wozu schöpferische Begabung gehört, vorweggenommen. Der Erlebende findet kein Rohmaterial mit Tausenden von Hemmungen und Nebensächlichkeiten vor, sondern ein künstlerisch gestaltetes, Form gewordenes Erlebnis, ein Abbild menschlicher Persönlichkeit. Er erlebt also den Ausdruck der Persönlichkeit des schaffenden Künstlers und hat ihn seiner eigenen Persönlichkeit anzugleichen. Das Nacherleben wird dem im Kunstwerke ausgedrückten Erleben und Schaffen des Künstlers um so entsprechender sein, je ähnlicher sich die Persönlichkeiten beider sind.

(Diese Deutung des künstlerischen Erlebens als Nacherleben einer Künstlerpersönlichkeit wirft ein sehr helles Licht auf die Tatsache, daß alle nichtschöpferischen künstlerischen Menschen gewissen Künstlern gegenüber ein besonders leichtes Auffassungs- und Einfühlungsvermögen haben, wie auch darauf, daß es ein Gefühl außerordentlicher Bereicherung des eigenen Wesens verschaffe, wenn man sich einen anders gearteten Künstler innerlich angeeignet und dadurch sein eigenes Wesen ergänzt und bereichert hat.)

Über das ästhetische Urteil sagt Döring: „Es will keinen Gegenstand bestimmen, keine Erkenntnis vermitteln, sondern das Verhältnis des Kunstwerks zur Persönlichkeit des Nacherlebenden bezeichnen. Es will ausdrücken, ob das Werk seiner eigenen Gesetzlichkeit entspricht und ihm deshalb wertvoll erscheint oder nicht." „In jedem Kunstwerk ist eine individuelle Form wirksam, die nur von dem erfühlt und erlebt werden kann, der entsprechend strukturiert ist wie der Schöpfer des Werkes. Das schöpferische Werturteil hat also immer nur individuelle Geltung."

(Da aber eine allgemeine Gesetzlichkeit der menschlichen Persönlichkeit ebenso besteht wie allgemeine Gesetzlichkeiten, die unabänderlich im Wesen der einzelnen Künste begründet sind, so lassen sich doch tatsächlich gewisse allgemein gültige Kriterien aufstellen, über die nur diejenigen streiten können, die weder im Menschlichen allgemeine Gesetzlichkeiten anerkennen, noch das Wesen der einzelnen Künste grundsätzlich erkannt haben.)

In den Schlußabschnitten behandelt Döring noch die Grenzgebiete der Kunst (Metaphysik, Sittlichkeit und Religion) und spricht zum Schluß noch von der Bedeutung der Kunst im Weltgeschehen. „Der ganze Weltprozeß ist ein Verpersönlichungs-, ein Verlebendigungsprozeß. Letztes Ziel der Weltentwicklung ist der Zustand höchster Lebendigkeit des Weltganzen, der Allperson, wir könnten auch sagen: der Gottheit. Im Dienste dieser Verlebendigung wirkt nun eben die Kunst. Ihre Funktion besteht darin, durch Lösung aller inneren persönlichen Kräfte die Menschheit und damit zugleich die Gottheit zu verlebendigen. In dieser Beleuchtung erscheint die Tätigkeit des Künstlers als Priestertum im Dienste der Gottheit, d. h. des lebendigen, wirkenden Alls."

Ich habe von dem Gedankenreichtum des Döringschen Buches nur einen sehr schwachen Begriff geben können, aber ich denke, man wird gefühlt haben, daß hier Anschauungen vertreten werden, die für die Zukunft des deutschen Kunst- und Geisteslebens von höchstem Werte sind.

Man wird vor allen Dingen verlangen dürfen, daß jeder, der künftig über musikästhetische Fragen zu schreiben unternimmt, sich das Buch vorher völlig zu eigen gemacht hat. Eine Menge von dem, was in den letzten Jahrzehnten über Musikästhetik gefaselt worden ist, ist durch dies Buch zu überflüssiger Makulatur geworden. Freuen wir uns dieser Entlastung; aber hoffen wir auch, daß wir künftig nicht mehr mit unnützem Geschwätz und törichten Redensarten über Dinge behelligt werden, über die man sich bei Döring Licht und Klarheit holen sollte.

Der Einfluß auf das deutsche Kunstschaffen und Kunsterleben kann außerordentlich sein, wenn das Buch von allen künstlerischen Menschen mit der Gewissenhaftigkeit gelesen wird, die seiner würdig ist!

Zu unserer Notenbeilage

Der Frühling ist im Vorrücken, und da dürfte denn ein „Lautengruß" nicht unwillkommen sein. Denn wer eine Laute besitzt und wem Gesang gegeben, der zieht da auch wieder hinaus in die freie Natur, um dort mit solchen Liedern seinem Innern Ausdruck zu geben, die hierfür sich besonders gut eignen. Entnommen sind die beiliegenden Stücke den soeben erschienenen Heften 7—9 der von Theodor Salzmann herausgegebenen Sammlung „Kunterbunt, Lust und Leid im Lied zur Laute". Sie enthält sowohl Lieder heutiger wie früherer Komponisten in der Bearbeitung für das heute wieder gebräuchlichste — Freilicht-Instrument. Zu bemerken ist weiter über die einfachen Lieder nichts, vielleicht ist der Hinweis willkommen, daß die einst bekannte Komposition Himmels (1765—1814) von Goethes: „Kennst du das Land" ursprünglich zu einer sogenannten Parodie mit dem Anfang: „Bist du das Land, wohin mich Sehnsucht zieht" erschienen ist.

Musik-Aesthetisches und -Pädagogisches

Unter diesem Titel werden wir in öfterer Folge Beiträge zunächst unseres verehrten Mitarbeiters, des bekannten Komponisten und Pädagogen Alexis Hollaender veröffentlichen, die verschiedenartige Themen behandeln werden. Auch wo wir mit den Ausführungen nicht voll und ganz übereinstimmen, werden sie gar manches zur Klärung von teilweise oft behandelten Fragen beitragen und eventuell auch zur Diskussion anregen.

Die Schriftleitung

Vortragszeichen

Von Professor Alexis Hollaender

Die Vortragszeichen haben nicht nur in der neueren und neuesten Musik, sondern auch in den Neuausgaben der älteren sich derartig vermehrt, daß es Tonstücke gibt, die beinahe ebenso viele wie Noten aufweisen. Seb. Bach gibt in den 48 Stücken des Wohltemperierten Klaviers nur einmal (in dem herrlichen Gis-Moll-Präludium des 2. Teils) ein p und ein f, in den Passionen, in der Messe, dem Weihnachtsoratorium, kurz, in allen Instrumental- und Vokalwerken nur ganz vereinzelte Vortragsbezeichnungen, und ähnlich Händel in seinen großen und kleinen Werken. Und ebenso verhält es sich mit den Tempobezeichnungen dieser Meister; auch Bindungs- und Trennungsbogen für Tongruppen fehlen bei Tasten- wie bei Streich- und Blasinstrumenten fast völlig. Bei der Einheitlichkeit der früheren Musik durfte den Musizierenden, wie es scheint, ruhig überlassen bleiben, aus dem Charakter eines Tonstücks sein richtiges Zeitmaß, aus der Richtung der Tongruppen die zu betonenden Höhepunkte, aus dem motivischen Bau der Figuren die entsprechenden Phrasierungen zu finden und je nach ihrem Geschmack gebunden oder gestoßen zu spielen; bei Orchesterstücken hatte natürlich der Dirigent für die Einheitlichkeit zu sorgen. — Haydn und Mozart verfahren mit ihren Vortragszeichen schon viel ausgiebiger; aber erst bei Beethoven beginnen sie eine große Rolle zu spielen. Das Gleichmaß des Empfindens, die Stetigkeit der Stimmung hat mit dem Auftreten eines nur vorübergehend überwundenen Pessimismus mit seinen Zweifeln und Erschütterungen ein Ende gefunden, eine gigantische Kraft bäumt sich trotzig und auf dem eigenen Willen bestehend gegen Schicksalsübermacht. Das kommt nicht nur in Beethovens Melodien und Harmonien, das kommt besonders in seinen Rhythmen, in seinen der gewohnten Betonung spottenden Synkopen, in seinen oft befremdenden, ja erschreckenden Sforzatos klar zum Ausdruck. Und seine Herrschernatur, die abweichend von anderen Komponisten, dem Ausführenden auch im Kleinsten keine Freiheit gestatten mochte, bestand streng auf ihrem Rechte; wir wissen, wie die geringste Abweichung von seinen oft überraschenden Vortragsvorschriften ihn in hellem Zorn auffahren ließ. Wem ist z. B. seine Art nicht schon aufgefallen, kleinen und großen Steigerungen durch ein plötzliches p oder pp die Spitze abzubrechen oder an ein pp ein ff anzuschließen? Beethoven braucht seine vielen Vortragszeichen weniger infolge seiner innerlich „differenzierten" Musik, sondern vielmehr, um ihre Ausführung streng in der von ihm verlangten Weise zu sichern. Ich lasse dahingestellt, ob es im allgemeinen richtig ist, den Ausführenden in bezug auf das Zeitmaß und die Betonung in jeder Einzelheit ein für allemal festzulegen; keinem Dichter auch der differenziertesten Dichtung ist es bisher eingefallen, dem Sprecher in diesen Beziehungen Vorschriften zu machen, dessen Freiheit dem Werke und dessen Wirkung oft dienlicher ist, als ein Zwang es sein würde, und dem Dichter selbst Überraschendes, Ungeahntes enthüllen kann. Und so ist es auch in der Musik. Es ist mir unvergeßlich, wie ich vor der Hauptprobe zu dem Oratorium Christus von Franz Liszt, das ich 1881 zum ersten Male in Berlin mit meinem Cäcilienverein aufführte, den dazu aus Rom gekommenen großen Meister (der ein ebenso großer Mensch war) darauf aufmerksam machte, daß er eine wichtige Stelle in dem Stabat mater des Werkes in einem seiner Vorschrift gerade entgegengesetzten Vortrage zu hören bekommen werde, und wie er nach Betrachtung der Stelle im Klavierauszug die Berechtigung meiner Auffassung bereitwillig zugab und sie in der Hauptprobe mir freudig zunickend bestätigte. (Daß dies nicht bloße persönliche Liebenswürdigkeit war, beweist seine rühmende Erwähnung meiner Aufführung in dem Briefwechsel mit Rich. Wagner.) Aber ich will mit meinen Bemerkungen nicht etwa an Beethovens seiner innersten Natur gemäßen Vortragszeichen mäkeln oder gar ihre Nichtbeachtung empfehlen, dazu muß jeder Federzug unseres größten Meisters uns zu heilig sein, und nur zum Nachdenken soll das Gesagte dienen.

Wie steht es aber mit den Vortragszeichen späterer Instrumentalkomponisten? Je Bedeutenderes sie zu sagen hatten, desto sparsamer waren sie mit Vortragszeichen, je leerer im Inneren, desto verschwenderischer. Mit wie wenigen kamen Schubert, Mendelssohn, Weber, Rob. Schumann, Liszt, Brahms aus, und wieviel verbrauchen auch die sich jagenden Neuausgaben klassischer Kompositionen, von denen immer eine die andere durch neue Erfindungen, besonders von noch unerhörten Phrasierungen zu überbieten sucht! Ein schlimmes Beispiel gab schon vor längerer Zeit Czerny mit seiner von dem verdienten Verlag Peters leider noch immer neben der vortrefflichen Krollschen verkauften Ausgabe von Bachs wohltemperiertem Klavier mit ihren ganz willkürlichen, dem Czernyschen Ohre genehmeren Änderungen des Textes, verfehlten Zeitmaßen und ihren gänzlich unbachischen sentimentalen Vortragszeichen. Aber auch die meisten neuen Herausgeber des gleichen Werkes, unter ihnen solche von Namen und Ruf, verfahren mit einer nicht stilgemäßen Subjektivität. Man gebe doch endlich unsere Meister ohne Zutaten, oder doch wenigstens mit innerlich und auch äußerlich so bescheiden auftretenden wie die Bischoffschen in der Steingräber-Bachausgabe. Mag doch der Lehrende den Schüler mündlich mit dieser oder jener Auffassung bekannt machen; aber er soll ihm nicht von vornherein einen von irgendwem gefärbten Autor als echt vorsetzen. Über den Vortrag der alten Meister und namentlich Seb. Bachscher Instrumentalmusik kann man auch von Fachleuten wahrhaft tragikomische Ansichten hören:

„Bei Bach muß alles forte und in gleichem Zeitmaß gespielt werden," auch „mehr non legato als legato". So töricht und dem Bachschen Geiste fremd solche Auffassungen sind (worüber ich mich ein anderes Mal auszusprechen denke), so ziehe ich sie doch den noch bachfremderen sentimentalen vor. —

Manche der älteren Cottaschen Ausgaben klassischer Klavierwerke tun mit ihren Vortragszeichen aller Art viel zu viel; da gibt es kein vom Autor vorgeschriebenes forte, das nicht, kaum geboren, in einem decrescendo verkümmert, kein piano, das nicht gleich durch ein crescendo zum forte werden soll (sogar ein ausdrückliches sempre pp schützt übrigens auch in anderen Ausgaben nicht vor der Crescendo-Manie), keine Bindung, die sich nicht gleich nach einer Trennung sehnt. Und dazu die von einer unerhörten Respektlosigkeit zeugenden Änderungen des Originaltextes, die dadurch nicht entschuldbarer werden, daß sie mit kleineren Köpfen neben der echten Notierung erscheinen. Hierher gehören auch die wahrhaften Orgien der Phrasierung, in denen sich die meisten Neuausgaben gar nicht genug tun können und oft jedes gesunden Menschenverstandes spotten. Über die Riemannschen Phrasierungsgrundsätze mich auszusprechen, würde hier zu weit führen; ich verhehle nicht, daß, so sehr ich mich ihrem schon von dem geistvollen Hans v. Bülow vertretenen Grundgedanken anschließe, ich doch mit seiner auf die Spitze getriebenen Durchführung mich nicht zu befreunden vermag. Aber er hat den anderen Herausgebern gegenüber, die willkürlich bald so, bald so verfahren, doch unstreitig die Methode voraus, wie sich dies von dem mit vollem Recht als scharfsinniger Denker, unermüdlicher Forscher und Anreger auf den verschiedensten Gebieten verehrten Manne nicht anders erwarten ließ.

Ich komme für diesmal zum Schluß und behaupte, zum Ausgangspunkt meiner Betrachtung zurückkehrend und eine weitere Begründung mir vorbehaltend: Wir haben viel zu viele Vortragszeichen, die teils, wie die bereits besprochenen, von Herausgebern willkürlich hinzugesetzten unberechtigt, teils, wie die typischen Akzente auf höchste und auf dissonierende Töne, die selbstverständlichen Crescendos und Decrescendos usw. nicht nur überflüssig sind, sondern auch dazu beitragen, den Ausführenden jedes eigene Denken und Fühlen abzunehmen, ohne welches ein künstlerisches Musizieren nicht zustande kommen kann.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Die Ausführungen über die Choralfermate in diesem Heft haben mich auch wieder mit Bachs Chorälen in den Kantaten und Passionen beschäftigen lassen, und einiges davon hier zur Sprache zu bringen, wird manchen schon deshalb willkommen sein, weil Ostern nicht mehr ferne ist und man da fast unwillkürlich zu Bachs Passionen greift. Über die Choräle Bachs ist zudem Inhaltliches noch nicht sehr viel geschrieben worden, auch ich habe mich in meiner Schrift über die Matthäuspassion den Chorälen gegenüber ziemlich reserviert verhalten, vermutlich aus keinem anderen Grunde, als weil mir damals noch die eigentlichen Zugänge fehlten. Eigentlich ist's mit den Bachschen Chorälen so, daß sie einem in ihrer Durchbildung als etwas derart „Selbstverständliches", ohne weiteres Gegebenes erscheinen, daß man gar nicht daran denkt, sie auch in ihren Einzelzügen, und zwar in dem Sinne zu betrachten, daß man jede einzelne Choralzeile aufs Korn nimmt. Hervorstechende Einzelheiten fallen heute jedem sorgsam Betrachtenden ohne weiteres auf, aber es ist von da aus noch ein weiter Weg zu der begründeten Anschauung, daß auch jede einzelne Zeile mit durchdringendem Geist und „dämonischem Fleiß" gearbeitet ist. Erst von hier aus kann man dann auch wirklich beurteilen, was sie eigentlich bedeuten, nämlich etwas in der ganzen Tonkunst durchaus einzig Dastehendes, mit nichts Vergleichbarem. Das an einem Beispiel zu zeigen, soll unsere heutige Aufgabe sein. Zunächst aber noch etwas Stilistisches:

Bachs Choralsätze sind nach textlich-geistigen Gesichtspunkten angelegte variierte Strophenmelodien und als solche die frühesten und eigentlich auch zugleich bedeutsamsten Beispiele für diese heute so gut wie verloren gegangene Kunstgattung. Bach hat bekanntlich die gleiche Choralmelodie meist mehrfach bearbeitet, manche über ein halbes dutzend Mal, und zwar immer wieder zu anderen Textstrophen, die er aus eigenem Ermessen für seine Zwecke als ein ausgezeichneter Choraltextkundiger auswählte. Er legte also der gleichen Choralmelodie immer wieder andere Textstrophen — gelegentlich aus ganz andern Liedern als dem originalen Lied — zugrunde, um auf Grund des speziellen Textes die musikalische Bearbeitung der betreffenden Choralmelodie vorzunehmen. Und in diesem Sinne sind seine vierstimmigen Choralsätze variierte Strophenlieder. So hat Bach z. B. die Melodie von: O Haupt voll Blut und Wunden nicht weniger als zehnmal, davon in der Matthäuspassion allein viermal verwendet, und zwar jedesmal in wieder ganz anderer Art. Bachs Hauptmittel nun, um den betreffenden Text zum Ausdruck bringen zu können, sind folgende: 1. Wahl der Tonart — Bach war, wie alle großen neueren Musiker, ein außerordentlicher Tonartencharakteristiker; auf dieses Thema soll ein ander Mal ausführlich eingegangen werden —; 2. melodische und gelegentlich sogar rhythmische Umbildung der Melodie; 3. die Harmonik und die Stimmführung; 4. das Orchester, mit freien, selbständigen Zutaten. Dieses Mittel wird, wenn zwar auch öfters, nur gelegentlich angewendet. An und für sich mußte sich Bach in seinen Mitteln außerordentlich beschränken. Die vierstimmige Bearbeitung, und zwar Note gegen Note, war die gegebene Grundlage, und es ist eben ganz einzig, wie viel ungemein „Individuelles" Bach trotzdem zum Ausdruck zu bringen vermochte. Beschäftigen wir uns ohne weiteres mit einem Einzelfall, und zwar auch deshalb, um auch die Fermatenfrage an einem Beispiel zu erläutern. Ich wähle aus besonderen Gründen — Moser behandelt den Choral in rhythmischer Beziehung — den Choralsatz: Mir hat die Welt trüglich gericht't aus dem zweiten Teil der Matthäuspassion, die sich ja in den Händen sozusagen jedes

Musiktreibenden findet. Der Leser muß auch den Choral vor sich liegen haben, wenn er etwas von den folgenden Ausführungen haben will.

Gesungen wird der Choral nach der Evangeliumsstelle, daß Jesus durch falsches Zeugnis des Rates als des Todes schuldig erklärt werden könne, man aber keines fand. Diese „Situation" wird von Bach aufgegriffen, als Nutzanwendung für das allgemeine Menschenleben in dem Sinne verwendet, daß auch der gewöhnliche Mensch in die Lage von Jesus gelangen könne, weshalb der Herr um Schutz angefleht wird.

Wie geht nun hier Bach vor? Die erste Choralzeile: Mir hat die Welt trüglich gericht't. Obwohl der Satz, ohne Komma sogar, weiter geht, hat ihn Bach in der Haupttonart, und zwar mit der authentischen Kadenz, denkbar bestimmt geschlossen, selbstverständlich auch der Schlußnote eine Fermate gegeben. Ist das nicht geradezu sinnwidrig? Zumal bei einem Bach, der, um einen Halbsatz auszudrücken, von dem Mittel des Halbschlusses, ja sogar dem eines dissonierenden Akkords, reichlichen Gebrauch macht? Hier denn auch gleich eine grundlegende Bemerkung: Bach geht mit der Syntax und, scheinbar auch mit dem Sinn eines Satzes, ganz frei um, und zwar zu dem Zwecke, um etwas zum Ausdruck zu bringen, das, sagen wir so, höher steht als die Betätigung des gewöhnlichen Menschenverstands. Unser Beispiel wird uns gleich darüber aufklären, denn daß diese erste Choralzeile als vollständig abgeschlossener Satz behandelt wird, steht als Tatsache vor uns. Mit absoluter Bestimmtheit wird demnach von Bach gesagt und gewissermaßen als These für den ganzen Choral aufgestellt, daß die Welt falsch, „trüglich" richte. In welcher Art dies geschieht, spielt vorläufig gar keine Rolle. Die Welt richtet falsch, sei es in diesem oder jenem Sinn, das spricht die erste Zeile mit fatalistischer Bestimmtheit aus, und alles andere geht uns, da eben die Zeile durchaus abgeschlossen ist, vorläufig nichts an. Ist das nun tiefsinnig oder nicht? Hat Bach recht oder nicht? Vermag die Welt einen Menschen wirklich klar zu erkennen oder nicht? In diesem oder jenem Sinne richtet sie immer falsch; sie hält z. B. Hohlköpfe für bedeutend, beugt sich vor Größen, die keine sind usw. Mit der stärksten Kadenz in der Haupttonart mußte für einen Bach diese weltgeschichtliche Wahrheit zum Ausdruck kommen. Daß nun diese Fermate gehalten werden muß, und zwar sehr deutlich — ich schlage sogar drei Zählzeiten vor, mich aber auf die in diesem Heft gemachten Ausführungen berufend —, ist somit dringend nötig, und ein Dirigent, der über sie weg musiziert, weil der Satz ja gar nicht fertig sei, erweist sich erstens als Denker zweiten oder dritten Grades, zugleich aber auch insofern als schlechter Musikus, als er nicht fühlt, daß eine derartige Kadenz, noch dazu auf einer betonten, männlichen Silbe, sich auswirken muß. Daß die Zeile an und für sich mit großer Bestimmtheit gesungen werden muß, ergibt sich als Weiteres aus dem Gesagten.

Nun aber die Zeile im einzelnen. Ein Hauptnachdruck liegt auf dem Wort „Welt". Bach ist der Künstler, der ein derartiges Wort selbst in diesem engsten Rahmen zum Ausdruck zu bringen vermag; nur muß man seine Auffassung der Welt kennen. Sie ist für ihn das Bestrickende, Gleißend-Gleitende, uns in die Tiefe Ziehende. Und nun sehe man, wie er die als solche gegebene Melodie verwendet, wie er sie in „bestrickenden" Akkordparallelen zu geben vermag, dabei mit dem As der Unterdominanttonart noch im besonderen anzeigend, wohin — in die Tiefe nämlich — die Welt führt. Man muß Derartiges oft und mit völliger Hingabe spielen, um den ganzen Reichtum, den ganzen Tiefsinn sowie die musikalische Schönheit und Wahrheit zu fühlen. Warum Bach trotzdem wieder nach B-Dur zurückgeht, ist bereits zur Sprache gekommen, der Leser möge sich die Frage noch im besonderen beantworten. Schon hier entsteht auch ein Querstand, von welchem Mittel wir aber bald noch ganz andere Beispiele erleben werden.

Die zweite Choralzeile: Mit Lügen und mit falschem G'dicht. Wieder schließt Bach authentisch, obwohl der Satz immer noch nicht zu Ende ist. Wir fassen uns dieses Mal kürzer, indem wir einfach konstatieren, daß es Bach wieder um absolute Bestimmtheit zu tun war: Mit Lügen und Falschheit beurteilt die Welt ihren Gegner. Auch das ist für Bach derartige Gewißheit, daß er authentisch schließt, aber in F-Dur, der Dominanttonart, d. h. also herausfordernd, frech, wenn man will, mit erhobener, akzentuierter Sprache, etwa so, wie Frankreich und England das deutsche Volk mit den gemeinsten Lügen verdächtigt haben. Wieder nützt Bach die in die Höhe dringende Melodie auf geistvollste Weise aus. Wie gibt er aber „Lügen" und „falsch Gedicht" im besonderen? Welch drekkig gemeine, aufdringliche Dissonanz auf das erste Wort! Denn je frecher eine Lüge vorgebracht wird, um so eher wird sie geglaubt. Man betrachte — was für alle Zeilen zutrifft — insbesondere auch die einzelnen Stimmenführungen, so die absteigende Chromatik im Alt — der Gegner soll ja in den Schmutz gezogen werden —, dann aber die Art, wie die gleiche Stimme das Wort „G'dicht" gibt, mit dem Sprung in den Ton a. Ist es doch, als würde in frechster Weise mit dem Finger auf den Betreffenden hingewiesen. Dann die gleitenden Stimmen in Tenor und Baß auf „falschen"! Weiterhin die Querstände, vor allem den, der durch die gewalttätige Modulation nach F-Dur, ebenfalls auf „falschen", entsteht. Der Betreffende soll nach F-Dur hin, weit sichtbar, verleumdet werden, und hierzu ist jedes Mittel, auch der schärfste Querstand, recht. Auch die Fermate auf „G'dicht" muß gehalten werden, und zwar ordentlich, vielleicht wieder etwa drei Zählzeiten. Warum, brauche ich nun wohl nicht nochmals im besonderen zu sagen. Doch weiter.

Die dritte Choralzeile: Viel Netz und heimlich Stricken. Wieder ist die Interpunktion das zunächst Wichtigste und stellt uns außerordentlichsten Überraschungen gegenüber. Hier nun ist der Satz wirklich zu Ende, also wäre ein Dominantschluß das gegebene, Bach aber, was macht er? Er macht einen Halbschluß, also ein musikalisches Komma, er setzt sich also, nur in gerade umgekehrter Weise wie vorher, über die Syntax hinweg und versetzt dem gewöhnlichen Menschenverstand einen Hieb. Wie verhält sich's hier, welche Gründe hat der tiefsinnigste aller Komponisten? Das Geheimnis dieser Stelle kann natürlich nur gelöst werden, wenn man die fol-

genden Worte, die ja eben Bach mit dieser Choralzeile in Verbindung bringt, heranzieht. Wie nun der Schluß unserer Zeile halbschlußmäßig in der Luft schwebt, so schwebt der von der Welt Verleumdete in der größten Gefahr, wenn er Gott nicht „wahrnimmt", an diesen sich nicht wendet. Unmittelbar müssen deshalb für einen Bach die beiden Zeilen ineinandergehen, aus der schwebenden Not der dritten Zeile kann nur Gott das Vertrauen auf innerste Wahrheit helfen. In welcher Art das zum Ausdruck gelangt, werden wir nachher sehen, hier müssen wir uns aber darüber klar werden, daß die Fermate auf der zweiten Silbe von „Stricken", also zugleich einer unbetonten, nicht gehalten zu werden braucht, oder doch nur zwei Zählzeiten erhalten dürfte. Wer hingegen recht lange in der Gefahr stecken will oder nicht weiß, wo seine Rettung liegt, der halte diese Note nur recht lange aus!
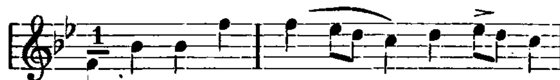
In der dritten Zeile beachte man nun noch die Einzelheiten, zunächst den schleichend chromatischen Baß, der ja denkbar deutlich für sich spricht. Dann aber auch den Tenor: Wie geistvoll wird das „Netz" ausgelegt; dann werden die Stricke hoch geworfen und — indem die Melodie mit Sextenschleifer sich senkt — zugezogen! Wo hat es außer bei den Madrigalisten einen Meister gegeben, der im engsten Rahmen die Stimmen derart frei im engsten Anschluß an die mit exaktester Phantasie gesehenen Worte bewegen lassen könnte.
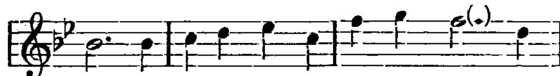
Die vierte Zeile: Herr, nimm mein wahr, in dieser G'fahr. Eigentlich sind es zwei Zeilen (Kurzzeiler), woher auch die Fermate auf „wahr" herrührt. Auch diese Fermate dürfte Bach nicht lange gehalten haben wollen, weil er wieder keinen eigentlichen Schluß macht, vielmehr von dem C-Moll, der Paralleltonart der Unterdominante, zu dieser selbst geradezu drängt. Hier, im heldenhaften Es-Dur, liegt der eigentliche Nachdruck der Gottesstelle: stark, wie ein echtes, mit ruhiger Sicherheit herbeigeführtes und dabei triumphierendes Es-Dur ist, so steht gleich einem Gotteshelden da, wer „in dieser G'fahr" auf seinen Gott vertrauen kann und darf. Diese Fermate muß auch recht gehalten werden, drei Zählzeiten sind nicht zu viel. Charakteristisch sind die vier Ganztonschritte im Alt für die Worte: „Herr, nimm mein wahr", ferner die übertrieben weite Lage zwischen Alt und Tenor auf „wahr", als ob sich ein Abgrund zwischen den Stimmen sich öffnete; in welch' gefestigte Stellungen gehen aber die Stimmen wieder bei dem Es-Dur-Takt! Sofort ändert sich aber wieder das Bild in

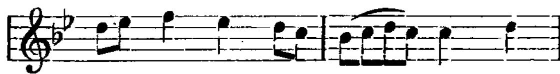
der fünften und letzten Choralzeile: B'hüt mich vor falschen Tücken. Um das Querständige zunächst des Tones a sowohl im Alt wie Baß recht zu fühlen, singe man diese Zeile in unmittelbarer Verbindung mit der Es-Dur-Halbzeile. Sänger, die nicht achtgeben, dürften, weil sie das Es-Dur noch derart stark in sich haben, fast sicher as singen; denn die B-Dur-Tonart wird tatsächlich in der „falschen" Art herbeigeführt, von der der Text meldet. Einen eigentlichen Querstand (f-fis) bringt das Wort „falsch" aber noch im besondern, und gleich darauf folgt ein weiterer (es-e), indem Bach den Sextakkord der kadenzierenden Unterdominante (es) auf „Tücken" in ein e alteriert, was bei Bach immer nur aus inneren Gründen geschieht.
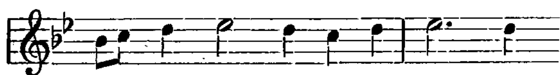
Es kam mir darauf an, wenigstens in Kürze zu zeigen, wie jede einzelne Zeile in schärfster Geistigkeit auf Grund des Einzel- wie Gesamttextes in exaktester Weise durchgebildet ist, und wie notwendig derartige Untersuchungen sind, lehrt schon die Fermatenfrage. Davon aber abgesehen, welcher Reichtum offenbart sich bei einer Einzelbetrachtung dieser Wundersätze, wie lernt jeder erkennen, daß das scheinbar „Selbstverständlichste" bei einem Bach bis aufs feinste durchgebildet, ein Künstler an der Arbeit ist, der die musikalischen Mittel bis ins einzelnste nach geistigen Gesichtspunkten zu verwenden vermag. Und welch höchste Geistigkeit! Da staunt man schließlich ebensosehr wie über die Kunst selbst. Bach hat die gleiche Melodie nochmals verwendet, und zwar im Weihnachtoratorium (5. Teil) zu dem Text: Dein Glanz all Finsternis verweht, und zwar wieder ganz anders. Darüber vielleicht ein ander Mal.

Nun möge der Choral aber noch so notiert werden, wie er sich hinsichtlich Stellung der Taktstriche am besten für den Vortrag eignet. Die von Moser vorgenommene Notation kommt für mich schon wegen der Fermatenfrage, ferner auch deshalb nicht in Betracht, weil ihm der geistige Zusammenhang des Chorals fremd geblieben ist. Wenn ich nunmehr auch die Fermaten ausschreibe, so sei nochmals auf das in dem Diskussionsartikel Gesagte hingewiesen, daß eben die verschiedensten Umstände hier mitsprechen. Aber auch in sonstiger Beziehung läßt sich in diesen Fragen niemals zu absolut sicheren Resultaten gelangen, was auch gar nicht nötig ist. Man kommt schließlich bei Chorälen mit der üblichen Notierung ganz gut aus, nur muß man wissen, welche Bewandtnis es im allgemeinen mit dem Taktstrich überhaupt hat, daß er eben vielfach lediglich äußerlich abgrenzt. Auch hierüber ein ander Mal Grundsätzliches. So sei denn etwa folgendes vorgeschlagen: das Zeichen 1 bedeutet, daß man ein Viertel als Zählzeit zu nehmen hat.











Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS

Die Konzertflut hat sich ganz plötzlich gelegt, wofür die Messe einen besonderen Grund abgibt. Denn der Hauptkonzertsaal für die Solistenkonzerte, der Kaufhaussaal, ist schon eine Woche vor der Messe nicht mehr zu erhalten, die anderen Konzertsäle haben aber nur „fakultative" Bedeutung. Woran es aber lag, daß auch in diesen Sälen fast keine Konzerte stattfanden, weiß ich nicht, man freut sich aber um so mehr der Tatsache.

Hingegen gibt es über zwei Gewandhauskonzerte und das Meßkonzert im Gewandhaus zu berichten, die von Busch, Hausegger und von Abendroth geleitet wurden. Der erste (16. Gewandhauskonzert) brachte die Ouvertüre zum Korsar von Berlioz sowie Schuberts große Sinfonie und zeigte dabei sein außerordentliches Talent wie aber auch die Begrenzung desselben ungemein scharf. Die Ouvertüre war eine Glanzleistung, der Gegensatz Buschs zu Nikisch wirkt hier insofern wohltuend, als wir ein derart exaktes Orchesterspiel, bei dem jeder Lauf gewissermaßen wie aus der Pistole herauskommt, nicht mehr gewöhnt waren. Anders aber in Schuberts Sinfonie. Welche rhythmische Prosa trat einem hier entgegen, wie kehrt sich bei einem derart poetischen Werke, das man einen Eichendorff nennen könnte, die einseitige Betonung des Rhythmischen wie des zeichnerischen Prinzips in sein Gegenteil! Wie ist es möglich, gleich aus dem Hornsolo einen Marsch zu machen, oder, noch besser, ein Fugenthema, das in aller Schärfe aufgestellt wird, damit es der Hörer in seinen Konturen auffasse. Weg war alle Poesie, ein Schumann würde sagen, ein derartiger Dirigent habe keinen Jean Paul im Leibe, sei nur Musiker, kein Dichter, kein Poet. Am wenigsten litt natürlich der zweite Satz in seinen scharf rhythmischen Teilen unter dieser Auffassung, es ist aber himmelschade, daß man diese starken, „poetischen" Abzüge bei Busch machen muß. Am gleichen Abend spielte der ausgezeichnete Cellist Feuermann das Konzert von Dvořak, ohne aber zu zeigen, daß er musikalisch sonderliche Fortschritte gemacht hätte. Zu einem Casals fehlt da noch viel.

Das folgende Konzert mit S. v. Hausegger war zunächst in der Programmzusammenstellung etwas Einheitliches, aber auch Einseitiges: Wagners Faust-Ouvertüre, die „Aufklänge" des Dirigenten und Bruckners neunte Sinfonie. Man war versucht zu sagen: Ein einziges kleines Stück von Mozart für eines dieser Werke, d. h. etwas ganz klar und scharf Ziseliertes gegenüber diesen fortwährenden Orchesterevolutionen. Unbedingt ist Hausegger eine Persönlichkeit, die aber doch nicht derart zwingt, daß gerade diese Sinfonie von Bruckner zu siegreicher Gestaltung käme; es fehlt etwas an dem langen Atem, und dann wirkt gerade diese Sinfonie „langatmig", über welch scheinbaren Widerspruch wohl niemand stolpern wird. Außerordentlich belebt, im Tempo aber etwas überhastet, war Wagners Ouvertüre. Den „Aufklängen", als Ganzes einem der erfreulichen modernen Werke, fehlt leider die Einheitlichkeit, ferner aber erkennt man, daß eigentliche Variationen zu schreiben einem Komponisten der Wagner-Liszt-Brucknerschen Schule nicht gegeben ist. Und zudem ist manches mehr aus Orchestertechnik empfangen als aus einer eigentlichen Musikerseele. Ganz herrlich ist aber besonders der Anfang, eine echt dichterische Eingebung.

Zu kritischen Äußerungen besonderer Art gibt aber das Meßkonzert unter H. Abendroth Anlaß. Wie dieser zu dem Ansehen eines hochbedeutenden Dirigenten gelangen konnte, ist mir in Anbetracht seiner musikalischen und stilistischen Qualitäten unerfindlich. Daß Abendroth unbestreitbare Dirigenteneigenschaften besitzt, sei ohne weiteres betont, und beim Vortrag des Don Juan von Strauß bewährten sich diese auch ohne weiteres. Welche Dilettantismen aber bei Händels Concerto grosso in D-Moll und bei der ersten Sinfonie von Brahms! Daß das Konzert in mehrfacher Beziehung verstümmelt wurde, kommt dabei weniger in Betracht als z. B. die sentimentale, völlig unhändelsche Auffassung in der Mitte der Einleitung, die mit unausstehlichen fortwährenden Ritardandis gegebene Arie, wodurch nichts als unrhythmische Teile nebeneinanderstanden und das Stück zerbröckelte, ferner aber das mit infam süßlichem Schleifen ins Flageolet-A gegebene Thema des Dur-Schlußsatzes, was nur einem Dirigenten ohne geringstes Stilgefühl einfallen kann und manches andere. Natürlich fehlte auch das notwendige Klavier, weshalb es um so nötiger sein wird, Nikischs Ausführungen über den Vortrag alter Musik bald zu glossieren, da sich Dirigenten wie Abendroth, die über derartige Fragen überhaupt keine fundierte Meinung besitzen können — das zeigten eben die Stillosigkeiten Händel gegenüber —, sich auf Nikisch berufen dürften. Wie gab aber dieser als spezifisch deutsch, oder noch besser, als germanisch begutachtete Dirigent sein anderes Reise-Paradepferd, die erste Sinfonie von Brahms? Wenn jemand gefühlsselig fortwährend den Rhythmus wechselt, indem er bei einer „ausdrucksvollen" Pianostelle langsam wird, sofort wieder zu einem „Immer feste druff" greift, sobald es feuriger zugeht, die ganze Zeit also hin und her pendelt und damit beweist, daß er auch nicht im mindesten weiß, was musikalischer Rhythmus überhaupt und speziell sinfonischer Rhythmus bei Brahms heißt, so nannte man in früheren Zeiten einen derartigen Musiker einen Dilettanten, nicht mehr und nicht weniger, und die Lauge ihres ganzen gesunden Spottes gossen frühere durchgebildete Musiker über ein derartiges Musizieren aus. Heute gilt aber allem nach derartiges als deutsch, als germanisch, und es stimmt, mit einem derartigen billigsten „Gefühls"-Rhythmus kutschieren wir glänzend in den Untergang hinein. Wie dick, breiig dick ist das Forte bei diesem Dirigenten, welche Aufdringlichkeit und Unfeinheit, wie „undeutsch" das wie ein Csardas gegebene letzte Allegro, so ganz nur nach einem äußeren Effekt hinzielend, und Steinbachs unfeine Art noch stark übertreffend. Bewahre uns der Himmel vor einem derartigen Nachfolger Nikischs, was zugleich der reine Hohn auf diesen wäre. Fein säuberlich wollen wir diesen Generalmusikdirektor den Kölnern lassen, abgesehen davon, daß wir einen „Kopf" brauchen.

Zu erwähnen ist noch das 7. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde unter Prof. H. Laber, der mit seiner reußischen Kapelle die Es-Dur-Sinfonie von Mozart, Mendelssohns „Meeresstille" usw. und das Rondo op. 21 von H. Thiessen brachte, ein nicht sehr belangvolles, trotz seiner äußern Modernität etwas antiquiertes, doch nicht undankbares Stück. Das Orchester funktioniert trefflich, es läßt sich mit ihm sehr schön musizieren, und wenn Herr Laber als Dirigent klassischer Musik auch nicht weiter interessiert, so hatte das Ganze doch soweit Hand und Fuß.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Wie ich letzthin von einer Woche der Pianisten reden konnte, so muß ich diesmal von einer solchen der Geiger erzählen. Es war, als ob die sich zu einem der Wettspiele verabredet gehabt hätten, die in älteren Zeiten so beliebt waren. Obenan stand der große Spanier Manén, dessen feuriges, aus echtem Musikerblute schäumendes, auf höchste Virtuosität gestütztes Spiel jeden entflammte, der sich im Konzertsaale nicht einseitig auf die innengekehrte absolute Geistigkeit eingestellt hat. Der eminente Künstler mag allerdings, falls er überhaupt der Berliner Presse Beachtung schenkt, gestaunt haben, daß ihm da einer, der wahrscheinlich geistig ganz besonders hoch steht, das Wieniawskische D-Moll-Konzert, das die Geiger zum klassischen Bestande ihrer Literatur rechnen, als einen „notorischen (!) Schmarren" an den Kopf warf. Er mag aber versichert sein, daß unter den ca. sechzig Geistesgrößen, die die Berliner Musikkritik betreiben, immerhin wohl ein Dutzend solide und nicht bornierte bzw. blasierte Fachleute stecken, die den üblen Ruf, den diese Gesellschaft in Künstlerkreisen hat, nicht verschuldet haben. Große Typen wie damals, da Leute wie Ehrlich, Ehlert, Gumprecht, Moszkowski, Tappert u. a. wirkten, hat sie allerdings schon seit langem nicht mehr aufzuweisen. Im allgemeinen macht sich ein Dilettantismus mit schnoddrigen Redensarten breit. Das versichere ich Herrn Manén nicht als Kritiker, sondern als Kunstgenosse, wie ich denn überhaupt meine Musikbriefe nur als zwanglose Betrachtungen eines Musikers angesehen haben möchte. Nach Manén hörte man andern Abends Mischa Elman, dem sein Instrumentgenosse Willi Heß das Philharmonische Orchester dirigierte. Auch ein ungetrübter Kunstgenuß, was das Geigenspiel an sich betrifft. Ein Konzert in G-Moll von Vivaldi hätte ich lieber im Stile seiner Zeit gehabt. Brahms' schwerwiegendes Konzert und die schöne Spanische Sinfonie von Lalo folgten, letztere in der üblichen Reduktion auf drei Sätze. Dann besuchte ich das Konzert des gediegenen Geigers Gustav Havemann, der mit dem Weißmannschen Konzerte begann, das bekannte in A-Dur von Mozart folgen ließ und mit dem von Brahms schloß. Also keine „notorischen Schmarren" und ganz im Sinne der nur in sich gekehrten Reingeistigen gespielt. Die nörgelten aber nun wieder, daß sie immerzu dieselben Werke von Brahms, Mozart, Beethoven usw. hören müßten. Man sieht, die Künstler mögen machen, was sie wollen — und niemals ist es das Rechte. Glücklich, wer zu Hause bleiben kann und sich der Kritik überhaupt nicht auszusetzen braucht! Auch der namhafte Geiger Carl Flesch spielte mit dem gewohnten Erfolge, den ihm allein schon eine der landläufig gewordenen Solissimosonaten von S. Bach verbürgte. Vor vierzig Jahren war das anders: da hörte man allenfalls, und auch nur als besondere „Rarität", die Chaconne, meist mit der heute nur noch wenig bekannten Klavierbegleitung R. Schumanns. In derselben Woche geigte ferner Geza von Kresz eine A-Dur-Sonate, eine A-Dur-Fuge und Variationen von Tartini höchst virtuos und mit großem, allerdings reichlich derbem Tone. In diesem Konzerte war aber die Koloratursängerin Nora Sarriga, ein neuer Stern erster Größe, die Hauptsache. Eine echte Koloraturstimme: klein und beweglich, wundervoll im Ausspinnen des einzelnen Tones und verblüffend in der spezifischen Gesangsvirtuosität. Dermaßen klare Skalen, wohlgerundete Trillerketten und blitzende Stakkatosprünge erwartet man sonst nur von den besten Instrumentenvirtuosen. Dabei klingen auch die höchsten Töne, inklusive des dreigestrichenen F, noch rund und schön. Ein Phänomen, das die alten Bravourstücke von Bellini, Donizetti, Rossini und Meyerbeer (Schattentanz aus Dinorah) in neuem, faszinierendem Glanze strahlen ließ. Man hörte hier aber endlich auch einmal wieder ein stilvoll ausgeführtes Rezitativ. Während solches in Deutschland immer möglichst langweilig behandelt wird und man da durch ein extra langsames Tempo sogar einen besondern Oratorienstil zu treffen wähnt, war hier alles dramatische Leben, echter lebendiger Sprechgesang. Leider wird diese ungewöhnliche Künstlerin vorerst nicht weiter bei uns zu hören sein, da sie gänzlich durch ausländische Konzertreisen in Anspruch genommen ist. Ein weiteres Geigentalent fand ich im „Dritten Konzerte mit dem Blüthnerorchester", wie der Originaltitel der Veranstaltung lautete. Da spielte Alice Bardos abermals das erwähnte bekannte A-Dur-Konzert von Mozart, mit schönem Tone, außergewöhnlicher rhythmischer Präzision, tadelloser Technik und echt musikalischem, auch stilvollem Vortrage. Das nachfolgende Rondo Capriccioso des verstorbenen Saint-Saëns fiel dagegen, obwohl ebenfalls vollendet gespielt, als gar zu blasse Nichtigkeit ab. Dirigent war Benno Bardi-Poswiansky. Daß er uns schon wieder mit Tschaikowskys grassierender Pathetischer Sinfonie elendete, soll ihm zugute gehalten werden, weil er ein fast vergessenes, aber überraschend stark wirkendes altes Meisterwerk wieder einführte: die sogen. Feuerwerksmusik von Händel. Auf die teils grandiose, teils effektvolle Art dieses das Publikum geradezu faszinierenden Stückes seien unsere Dirigenten besonders aufmerksam gemacht. Händel schrieb die drei Teile (Ouvertüre, Menuett, Belustigung) zunächst für eine Festlichkeit im Freien und arbeitete sie später für den Konzertsaal um. Zu ihrer Aufführung gehören sattelfeste Trompetenbläser, die in den höchsten Lagen ihres Instrumentes sicher sind. Kein Orchesterwerk der laufenden Saison hat bis jetzt auf mich so anregend gewirkt wie diese alte Neuheit. Schließlich hörte ich als Abschluß der spezifischen Geigerwoche nochmals den „notorischen Schmarren" des Wieniawskischen D-Moll-Konzertes, dasmal aber mit Orchester. Willy Post spielte ihn im vierten Konzerte des „Berliner Kammerorchesters". In diesen Konzerten kann man die alten klassischen Orchesterwerke von Haydn, Mozart, dem früheren Beethoven usw. endlich einmal so hören, wie sie zur Zeit ihrer Schöpfer klangen, denn das Orchester ist nur ungefähr dreißig Mann stark. Da wirkt es z. B. als auffällige Steigerung, wenn Haydn im Finale seiner Paukenschlagsinfonie die Themamelodie erst von den Streichern vortragen und dann mit einer Flöte verstärkt wiederholen läßt. Wenn aber, wie in den großen Konzerten unserer Staatskapelle und des Philharmonischen Orchesters, die Streicher allein mindestens vierzig Mann stark sind und dann eine Flöte dazutritt, so kann sie auch ebensogut wegbleiben. Bei den dreißig Mann des besagten Kammerorchesters versteht man auch, daß den Zeitgenossen Mozarts reichere Verwendung der Blasinstrumente als besonders auffällig, ja aufdringlich erscheinen konnte. Will man also durchaus diese feinen Gebilde mit einem Massenaufwande von Streichern darstellen, so sollte man wenigstens die Holzbläser doppelt besetzen. Anders erhält man ein falsches Bild. Doch bleibt das stets in den Wind gesprochen, denn gerade die „berühmten" Dirigenten sind hier die Ignoranten. Das Kammerorchester nun wird von Edmund Meisel geleitet, einem jener seltenen Musiker, die bei der Aufführung fremder Werke nicht ihr eigenes liebes Ich, sondern den Willen der betreffenden Komponisten zur Geltung zu bringen bestrebt sind. Wenn dieser Dirigent

die Leistungen des Kammerorchesters zu verfeinern und präzisieren vermag, wird er damit eine wichtige musikalische Kulturaufgabe erfüllen können. Vorläufig passierten noch allerhand Kleinigkeiten, deren empfindlichste war, daß der Paukenschlag, nach welchem die zitierte Sinfonie ihren Namen hat, ausblieb. Außer ihr war noch die erste von Beethoven auf dem Programme.

Vom Geiger zum Streichquartette ist nur ein Schritt. Wo da aber in solch kurzem „Musikbriefe" anfangen und wo aufhören! Berlin selber hat augenblicklich vierzehn Streichquartette im öffentlichen Betriebe, die ich hier unter dem Namen ihrer Führer aufzähle: Barmas, Busch, Hansen (Revalo), Hekking (Violoncello), Klingler, Kroyt (Anbruch), Kulenkampff-Post, Lambinon, Post (Brüder), Premyszlav, Gertrud Steiner-Rotstein, Veit (Philharmonisches), Waghalter, Gabriele Wietrowetz. Davon hat allerdings das Quartett der Brüder Post erst in diesen Wochen seinen Aktionsradius nach Berlin verlegt. Bis dahin gehörte es zu den fremden Gästen, mit denen allein ich mich heute befassen kann. Aus Düsseldorf war das Rheinische Streichquartett da (Julian Gumpert u. Gen.). Es begann mit einem schauderhaften, futuristischen Werke von Frank Wohlfahrt (E-Dur, ungedruckt). Einige gute Ideen sind drin; sie gehen aber in dem diskordanten Wuste zugrunde. Natürlich sehr schwer zu spielen und trotzdem vollkommen ausgeführt. H. Wolfs Italischer Serenade fehlte es hingegen schon an Feinheit und Grazie; Beethovens Harfenquartett am Schlusse fiel ganz grob, äußerlich und übernommen in den schnellen Tempi aus. Gleich danach hörte man es aber ideal vollendet, warmherzig und klangschön vom Kopenhagener Streichquartette. Hier ist Gunna Breuning, von früher her bestens in Berlin akkreditiert, erste Geigerin, und auch die Bratsche mit einer ausgezeichneten Spielerin, Ella Faber, besetzt. Der Violoncellist Paulus Bache ist gleichfalls schon in Berlin bekannt geworden. Auch hier eine ungedruckte Neuheit: Carl Nielsens Quartett in F-Dur op. 41. Ein wirkliches, vollendetes Kunstwerk, in dem gute, gehaltvolle Ideen in einer feinen, kunstvollen Sprache zum Ausdrucke gelangen. Nach dem Frank Wohlfahrt so etwas wie Aufatmen, wie ein Hoffnungsstrahl, daß doch noch nicht alles verloren ist in der Kunst. Gleich dem Harfenquartette fiel das anfangs vorgetragene B-Dur-Quartett von Brahms schlechthin vollendet aus.

Auch an Klaviertrios und anderen Kammermusikvereinigungen könnte man über ein halbes Dutzend einheimischer Berliner aufzählen, die alle in regelmäßigen Konzerten wirken. Darunter war das dritte Hjalmar von Damecks, jenes musikgelehrten Violinisten, den alle ernsthaften Musiker und Musikfreunde Berlins als ihren Kulturträger anerkennen. Er begann mit einem Flötenquartette (D-Dur, op. 8) des jüngeren Stamitz, ließ das schöne Streichoktett (A-Dur, op. 3) folgen, das Joh. S. Svendsen noch in seiner Leipziger Periode schrieb, und brachte dann abermals eine Neuheit: ein Klaviertrio in C-Moll (op. 10) von Alex. Maria Schnabel. Das ist nicht etwa unser bekannter Berliner Pianist Artur Schnabel, der ja jetzt auch vom (natürlich futuristischen) Kompositionsteufel besessen ist, sondern ein Musiker in Riga, dessen Werk der mitwirkende Pianist Eduard Erdmann propagiert. Der Rigaer erscheint darin als Epigone des Epigonen Brahms, der mit seinen an sich wundervollen Tondichtungen bekanntlich keine „neuen Bahnen" geschaffen hat. Immerhin liegt in diesem Klaviertrio gute Musik in guter Arbeit vor. Schade ist, daß der erste Satz zu redselig erscheint und durch seine Breite die Stimmung für die andern schlecht beeinflußt. Im ganzen erwarb man sich durch die Einführung des Werkes ein Verdienst um die Kunst, wie denn jede neue Tondichtung, die der stinkenden Flut des Musikfuturismus der Schreker, Schönberg, Stravinsky und Konsorten einen Damm entgegenzusetzen vermag, warm zu begrüßen sein dürfte. Allein schon aus diesem Grunde preise ich einen der letzten Abende des Hekkingschen Klaviertrios. Da erwiesen sich ältere, jetzt vernachlässigte Meisterwerke völlig frisch und wirkungsvoll: Mendelssohns D-Moll-Trio, Rubinsteins Violoncellosonate in D-Dur und G-Moll-Trio op. 15. Meister Hekking war mit seinem Violoncellospiele ganz auf der alten Höhe, aber Ilonka von Pathy, die sonst so dezente Pianistin, fuhr diesmal so sehr in die Tasten, daß Hekkings gewiß großer Ton oft völlig verschwand und selbst Krömers doch durch ihre höhere Diskantlage an sich schon prononcierte Violine wie ein armseliges Bootslaternchen in nächtlicher Wogenbrandung schien. Da Rubinsteins Klaviersatz von Natur an zum Klavierdonnern angelegt ist, muß sich der Pianist hier besonders zurückhalten. Gleichwohl trafen die Genieblitze, die auch diese Werke durchleuchten, das Bewußtsein des Hörers mit ihrer ganzen zündenden Gewalt.

Kreuz und quer

Theaterdefizite und -schließungen. Das braunschweigische Landestheater schließt das gegenwärtige Wirtschaftsjahr mit einem Fehlbetrag von 7 Millionen Mark ab. — Das Defizit für die Staatsoper und das Burgtheater in Wien im Jahre 1922 wird 2 Milliarden Kronen erreichen. Dabei kostet die vorderste Loge von bevorzugten Vorstellungen 36000 Kronen, wofür 1914 60 Kronen bezahlt wurden. — Die Stadtverordnetenversammlung in Hagen (Westfalen) lehnte den Zuschuß von 4 Millionen Mark für das Stadttheater ab und beschloß, das Theater zu schließen. — Die Königsberger Oper, die von zwei Privatleuten, den Herren Dumont und Meyerowitz, eine Spielzeit hindurch künstlich gehalten wurde, erklärt wegen Gagenerhöhung und mangelnder Reichszuschüsse ihr Ende als bevorstehend.

Opernkrise in Bayreuth. Die Stadt Bayreuth beschloß, wegen des hohen Defizits den Betrieb des Bayrischen Opernhauses, das in städtischer Regie geführt wird, mit Schluß dieser Spielzeit einzustellen. Die Stadt wird entweder von der nächsten Spielzeit ab das Opernhaus, das dem Staat gehört, nicht wieder pachten oder es an einen Theaterfachmann weiter verpachten.

* *

Paris. Die Steuererträgnisse der Theater, Kinos usw. überschritten den Voranschlag um 14 Millionen Franken (29212000 Fr. wurden erwartet, 43448000 Fr. waren das Resultat)!

Weingartner-Konzerte. Felix v. Weingartner dirigiert im Laufe der nächsten Saison sechs Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester in der Philharmonie, welche den Titel „Weingartner-Konzerte" führen.

Zweibrücken. Nach monatelangem Umbau und Erneuerungsanlagen im Stadttheater in Zweibrücken, dieser westlichsten bayrischen Stadt, die auf eine jahrhundertelange Theatergeschichte zurückblicken kann, konnte nunmehr die Bühne der Öffentlichkeit durch eine Festvorstellung der Oper Fidelio wieder übergeben werden.

Die Wiener Philharmoniker rüsten für Südamerika. Der Vertrag für eine Südamerikareise der Wiener Philharmoniker ist abgeschlossen. Deshalb

sollen Unterhandlungen mit den Dresdener oder Berliner Philharmonikern eingeleitet werden, um sie an Stelle der Wiener zur Mitwirkung an den Salzburger Festspielen zu gewinnen.

Die Musikalischen Hauskomödien von Dr. Erich Fischer (Verlag Ed. Bote und G. Bock), und zwar: „Der Herr Doktor" mit Musik von Schubert, „Das Engagement" mit Musik von Johann Reichardt, „Ein Roman in der Waschküche" mit Musik von Dittersdorf, gelangten vom 18. Februar an wieder allabendlich im Schillersaal zu Charlottenburg zur Aufführung.

Regers künstlerischer Nachlaß der Münchner Staatsbibliothek überwiesen. Das Max-Reger-Archiv, das heißt der gesamte Nachlaß Regers an Manuskripten, Briefen, Musikalien usw., ist, wie die „Münchner Zeitung" erfährt, von der Witwe Regers der musikalischen Abteilung der Münchner Staatsbibliothek schenkungsweise überlassen worden. Die Überführung des Archivs und seine Übernahme durch den bayerischen Staat findet durch Ministerialrat Korn, Hochschulreferent im Kultusministerium, und Professor Dr. Schulz, dem Vorstand der musikalischen Abteilung der Staatsbibliothek, Anfang April statt. Außer dem Archiv ist der Staatsbibliothek auch das Arbeitszimmer Regers gestiftet worden, das, bis sich ein geeigneter Raum in der Münchner Staatsbibliothek dafür findet, im Nymphenburger Schloß untergebracht wird.

Die im Jahr 1915 auf der Berliner Staatsoper uraufgeführte dreiaktige Operndichtung „Die sieben Raben" mit der Musik zu Webers „Euryanthe" aus der Feder des Hallischen Privatdozenten der Musikwissenschaft Dr. Hans Joachim Moser errang letzthin im Hessischen Landestheater zu Darmstadt unter Leitung von Generalmusikdirektor Balling in einer glänzend besetzten Erstaufführung begeisterten Beifall.

Französische Musikzeitschriften. Wir Deutsche sind in musikalischen Dingen anspruchsvolle und verwöhnte Leute. Schon durch unsere Art der Musikpflege: man braucht gewiß nicht anzunehmen, daß man an die Aufführung einer Beethovenschen Sinfonie oder einer Wagnerschen Oper in London oder Paris geringere Ansprüche stelle als in Berlin; der Unterschied ist aber der, daß man in Deutschland eine gute Aufführung eben nicht nur in Berlin, München oder Leipzig verlangt, sondern in jeder der zahllosen kleineren Städte, in denen oft eine recht intensive Musikpflege gedeiht — eine Erscheinung, die man in Frankreich gar nicht kennt. Die musikalischen Programme der Provinz (und Provinz in musikalischer Hinsicht ist alles, was nicht Paris ist) stehen dort auf einem Niveau, das man etwa mit dem durchschnittlichen unserer Kurkonzerte in mittleren Badeorten vergleichen kann; in den Pariser Musikzeitschriften werden sie unter der Rubrik „Départements" mit kurzen Notizen abgefertigt.

Immerhin, berücksichtigt man, daß eben Paris die Musikstadt Frankreichs ist, und sieht man über die Bedeutungslosigkeit der Provinz hinweg, so wird man dem Musikleben Frankreichs eine gewisse Betriebsamkeit nicht absprechen können. Die Programme der Concerts du Conservatoire, Concerts-Colonne, Concerts-Lamoureux, Concerts-Pasdeloup, und wie sie alle heißen, zeugen von großer Vielseitigkeit, wenn auch ihre wahllose Buntheit unserem Geschmack nicht zusagt, der an das „einheitliche" Programm gewöhnt ist: Beethoven, Saint-Saëns, Bach, Wagner, Grieg, Mussorgsky (in dieser Reihenfolge) an einem einzigen Abend — was würde dazu das Gewandhauspublikum sagen?

Natürlich wird der Bedarf großenteils durch klassische Musik gedeckt, zumal durch deutsche, die ja längst wieder ihren Einzug in Frankreich gehalten hat; daneben erscheinen, in letzter Zeit aus Pietät besonders oft, Werke von Saint-Saëns, den die Franzosen ja in allererster Linie als Vertreter ihrer nationalen Musikkultur ansehen. Außerdem wird viel neuere russische Musik gepflegt; Mussorgsky, Rimsky-Korsakoff u. a. figurieren auf jedem größeren Programm. Eine für uns besonders auffallende Erscheinung aber ist die Unzahl von Neuaufführungen von Werken junger französischer Komponisten, Leuten, von denen man bei uns noch nicht einmal die Namen kennt. Man wird den Eindruck nicht los, als ob man in Frankreich versuche, mit aller Gewalt (gewissermaßen mit der Brutmaschine) eine nationale moderne Musik hochzuzüchten — man möchte doch auch als Musikland an der „Spitze der Kultur" marschieren. Charakteristisch dafür ist ein Artikel des „Ménestrel" über Musik in Madrid, in dem bittere Klage geführt wird über die erfolgreichen dortigen Gastspiele von Mitgliedern der Berliner Staatsoper und über die Vorrangstellung, die die deutsche Musik in Spanien gegenüber der französischen einnimmt, ja, in dem geradezu eine Organisation zur Propagierung der „mérites" französischer Musik verlangt wird. Wenn man bei uns die Zahl der Neuaufführung, trotz unseres viel verzweigteren Musiklebens, doch noch einigermaßen übersehen kann, so ist das in Frankreich längst nicht mehr der Fall. Ein Werk drängt das andere, überall dieselbe nervöse Hast und die gespannte Erwartung des „großen nationalen Komponisten", der aber anscheinend nicht kommen will. Selten findet man in den Oper- und Konzertberichten einmal dieses oder jenes Werk ein zweites Mal vertreten; kaum aufgetaucht, ist es auch schon wieder verschwunden und vergessen.

Der getreue Spiegel dieses Hastens nach dem Augenblickserfolg, der Tagesberühmtheit, dieser ausschließlichen Einstellung auf Aktualität, sind die französischen Musikzeitungen. Da an dieser Stelle unserer Zeitschrift in Zukunft des öfteren eine kleine kritische Revue ausländischer Musikzeitungen abgehalten werden soll, sei es für diesmal genug, die allgemeine Tendenz unserer „Nachbarzeitschriften" links des Rheins skizziert zu haben; wir werden auf eine Betrachtung einzelner Gegenstände wieder zurückkommen. Dr. Blume

Notizen

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Das Hofkonzert" von P. Scheinpflug (Charlottenburg, Deutsches Opernhaus).

„Salombo", Musik von L. Böttcher (Bamberg, Stadttheater).

„Peter Sukoff", Oper von W. Wendland (Freiburg, Stadttheater).

„Schelemo", hebräische Rhapsodie von Ernest Bloch (Paris, Concerts Colonne).

„Vaterländischen Spruch", Männerchor mit großem Orchester von Gerh. Strecke (Neiße, Lehrergesangverein).

Variationen nebst Rondo über ein altdeutsches Volkslied, op. 45, von Haas (Wien).

Sonate für Cello und Klavier, op. 17, von Alexander Jemnitz (Budapest).

C-Moll-Messe von Mozart (in der Dresdener Fassung) (Prag, Deutscher Singverein).

Violinkonzert in D-Moll, op. 36, von Julius Weismann (Bremen, Philharmonisches Konzert).

„Macbeth", Tondichtung für großes Orchester, op. 23, von R. Strauß (Bremen, Philharmonisches Konzert).

„Pierrot Lunaire" von Arnold Schönberg (Paris).

Choral für Orgel und Orchester von Koechlin (Paris, Concerts Lamoureux).

„Totentanz" von Heinz Tiessen (Budapest).

Violin-Sonate von J. Bartholoni (Paris).

„Posillipo", musikalische Komödie von Mario Costas (Rom, Eliseo).

„Herr Dandalo", komische Oper von Rudolf Siegel (Krefeld, Stadttheater).

„Das Unauslöschliche", Sinfonie Nr. 4 von Carl Nielsen (Bremen, Philharmonisches Konzert).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Das Fest des Lebens", Oper von Wilh. Mauke (Barmen-Elberfeld, Stadttheater).

„Brunnenzauber", Märchenoper von Max Volland (Bremerhaven).

„Benedikt und Beatrice", komische Oper in 3 Akten von Berlioz (neubearbeitet von Stransky-Kleefeld) (Lübeck, Stadttheater).

„Der Glockengießerhans", Singspiel in 3 Akten, Musik von G. Rudel (Koblenz, Stadttheater).

KONZERTWERKE

Sechs Frauenchorgesänge mit Orchester von K. H. David (Basel, Sterkscher Privatchor).

„Neujahrglocken" und „Alte Schweizer"-Lieder für Bariton von A. Ziegler (Basel).

„Aus der Ukraine", Skizzen für Klavier von H. Unger (Köln, Tonkünstlerverein).

„Mariä Heimgang", fünfteiliges Oratorium von Pater Gregor Molitor (Münster i. W., Generalmusikdirektor Volbach).

Weihnachtskantate für Mezzosopran, Flöte und Orgel von H. Biedermann (St. Gallen).

„Der verlorene Sohn", Oratorium von Richard Stöhr (deutsche Uraufführung) (Dresden, Singakademie).

Lustspiel-Ouvertüre von A. Beer-Walbrunn (Nürnberg).

„Rainulf und Adelasia" (Vorspiel) von Siegfried Wagner (Rostock, Städt. Orchester).

Ave Maria für Frauenchor, Orgel und Streichorchester von Werner Wolff (Hamburg).

„Rondels", drei Gesänge für tiefe Stimme und Kammerorchester von Wilhelm Groß (Mannheim, Nationaltheater).

Streichtrio von August Reuß (Köln, Tonkünstlerverein).

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der tote Gast", 3aktige musikalische Komödie von José Berr (Basel, Stadttheater).

KONZERTWERKE

„Tage von Golgatha", ein Ostermysterium von Herbert Sellke (Danzig, Stadttheater).

Musik im Auslande

Richard Strauß' „Rosenkavalier" ist im Februar am Teatro Costanzi in Rom, wie am Teatro Giuseppe Verdi in Triest, erstmalig in italienischer Sprache aufgeführt worden. (Übersetzung von Dr. Otto Schanzer, Rom.)

Rom. Eine neue Romeo und Julia-Oper. Eine neue Oper, die den Stoff von Romeo und Julia behandelt und von Riccardo Zandonai komponiert ist, wurde in Rom mit großem Erfolg aufgeführt. Die Handlung schließt sich enger an Shakespeare an als an die alte italienische Novelle.

Aus Habana (Kuba) wird uns geschrieben: Die deutsche Musik blüht hier allerorten wieder auf: Kein Konzertprogramm, das nicht in der Mehrzahl deutsche Komponistennamen, deutsche Ausführende aufweist! Den größten Triumph feierte wohl Franz v. Vecsey. Auch das wiederholte Auftreten dieses Künstlers ist unserer „Sociedad pro Arte Musical" zu danken, die unter ihrem Präsidenten unablässig für beste Kunst tätig ist. Es sind 750 Mitglieder in diesem Verein. Man zahlt 2 Dollar monatlich: dafür sind die Konzerte (im Teatro National) für die Mitglieder frei. Die Nichtmitglieder sitzen im „Paradiso", dem obersten Rang, welcher dem Publikum gänzlich frei geöffnet ist. Keine Stecknadel kann da zur Erde fallen; und die Begeisterung, wenn Beethoven oder Wagner usw. erklingen, ist im gesamten Publikum so warm, wie sie nur hier — unter der heißen Sonne möglich ist. Unter den Künstlern, die bisher auftraten, waren: Mischa Elman, Paderewsky (der aber weniger gefiel), Rudolf Ganz (famoser Klaviervirtuos), Fritz Kreisler, Jos. Hoffmann, Kubelik; daneben auch eine brasilianische Pianistin Gunnar Nowacs, die Furore machte und zur nächsten Saison auch nach Deutschland kommen wird: eine zweite Elly Ney. Alle Genannten haben hier im fernen Habana gastfreundlichste Aufnahme gefunden.

Musikfeste und Festspiele

Hamburg. Zum Gedächtnis an die 25. Wiederkehr von Brahms' Todestag veranstaltet die Deutsche Brahmsgesellschaft vom 27. bis 30. Mai das fünfte Deutsche Brahms-Fest.

Essen. Vom 25. März bis 1. April beabsichtigt die Stadt Essen eine Schreker-Woche zu veranstalten. Unter Franz Schrekers und Ferdinand Drosts Leitung sollen Orchesterwerke des Komponisten, seine „Gezeichneten" und der „Schatzgräber", im Stadttheater erklingen. — Wir gratulieren!

Die Gesellschaft der Musikfreunde im Odenwald wird im Mai in Erbach ein Musikfest veranstalten.

Stuttgart. Das III. Musikfest des Süddeutschen Musikerverbandes findet vom 8. bis 10. Juli statt.

In Bochum, Witten, Gelsenkirchen und Welper-Blankenstein wird Kapellmeister Schulz-Dornburg während des Monats April mehrtägige Brahms-Feiern abhalten. Das Programm soll einen umfassenden Einblick in des Meisters Schaffen geben.

Max-Reger-Fest in Breslau. Bei dem vom 29. April bis 1. Mai stattfindenden Reger-Fest sollen Fritz und Adolf Busch, Emmi Leisner, das Wendling-Quartett, der Klarinettist Dreisbach, die Herren Berthold und Köhler aus Stuttgart und Wolfgang Reimann mitwirken. Die Oberleitung liegt in den Händen von Prof. Georg Dohrn.

Von Gesellschaften und Vereinen

Im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg sprach im Rahmen der dortigen Ortsgruppe der Deutschen Musikgesellschaft Kapellmeister Robert Hernried (Mannheim) über ein Teilgebiet seiner Forschungen auf dem Gebiete der Modulations- und Harmonielehre. Der Redner behandelte in seinem Thema die Wechseldominanten, die er — nach Besprechung ihrer Wirksamkeit als Modulationsmittel — eingehend in ihrer Stellung als Erweiterung der Dur- und Mollkadenz besprach. Nach Konstruktion der reinen, harmonischen und melodischen Dur- und Molltonarten wurden sämtliche Akkorde dargestellt, denen wechseldominantische Funktion eigen ist. Auch die ungarische oder Zigeunermolltonart sowie eine vom Vortragenden gefundene neue Tonart wurden in den Kreis der Betrachtungen gezogen. — Die Gesamtzahl der in scharfsinnig durchdachter Systematik aufgefundenen Akkorde mit wechseldominantischer Funktion wurde schließlich auf 94 gebracht. Die beifällig aufgenommenen theoretischen Ausführungen wurden durch zahlreiche Er-

läuterungen am Flügel gewürzt und hielten nicht zuletzt durch die klingenden Proben die Zuhörer fast zwei Stunden in Spannung.

*

Janko-Verein. Die Vereinsleitung fordert zu einer Jubiläumsspende auf, indem 40 Jahre verflossen sind, daß der im Jahre 1920 verstorbene Paul v. Jankó „seine geniale Klaviatur" erfand. Trotz glänzendster Beurteilung durch Musiker von Weltruf (H. v. Bülow, Ad. Henselt, Dr. Kretzschmar, Dr. Krebs, Dr. Karl Storck, Anton Rubinstein, Prof. Hans Schmitt) und hervorragende Klavierfabrikanten (Blüthner, Ehrbar, Franke, Goetze, Ibach, Kotykiewicz, Ritmüller, Rosenkranz, Heitzmann) sowie seitens unzähliger Zeitschriften aller Art, ist dieselbe dennoch bis heute viel zu wenig gewürdigt und bekannt, die Zahl der Spieler noch sehr gering. Zur ausgiebigen, nachhaltigen Aufklärungs- und Werbearbeit fehlte eben immer das Nötigste: das Geld." Sendungen sind zu richten an die Kanzlei des Jankó-Vereins, Wien 18/1, Canongasse 19. Geldsendungen am besten brieflich.

*

19. Tagung des Vereins Ev. Kirchenmusiker in Rheinland und Westfalen in Dortmund. Der Vorsitzende (Königl. Musikdirektor Beckmann [Essen]) des Vereins, der die meisten Kirchenmusiker beider Provinzen organisiert hat, machte Mitteilungen über den Kirchenmusiker behandelnde Fragen seitens der verfassungsgebenden Kirchenversammlung. Lang gehegte Wünsche scheinen ihrer Erfüllung entgegenzugehen. Der Organist wird Ältestenrecht in der Gemeinde erhalten, auf Synoden und im Konsistorium einen Vertreter haben und Kirchenbeamter werden, d. h. er wird von der Gemeinde gewählt, dann vom Konsistorium bestätigt und angestellt. — Das von Schatzmeister H. Oehlerking (Elberfeld) herausgegebene Vereinsblatt wird fortan unter dem Titel: „Der Ev. Kirchenmusiker" erscheinen, den Mitgliedern kostenlos zugestellt, Vereinsmitteilungen bringen, Standesangelegenheiten behandeln, Artikel über Kirchenmusik u. dgl. veröffentlichen. Organist de Fries (Dortmund) behandelte das Thema „Der Organist im 20. Jahrhunderte". Der Organist muß Künstler und Religionsdiener sein, liturgische Bildung und theologische Kenntnisse besitzen. Geistlicher und Organist müssen beide mit kirchenmusikalischen Dingen betraut sein, gemeinsam arbeiten, um Kirchenmusik und religiöses Leben zu pflegen. — Richtlinien über die Besoldungsreform werden von Organist Wenzel (Witten) ausgearbeitet. — Einstimmig wurde folgende Resolution angenommen: Die 19. Jahresversammlung Ev. Kirchenmusiker in Rheinland und Westfalen spricht ihr Befremden darüber aus, daß zur Prüfung von Organisten, Orgeln und Glockenanlagen wiederholt nicht fachverständige Männer herangezogen wurden; sie erwartet, daß in Zukunft mit diesen Ämtern Leute aus dem Kirchenmusikerstande betraut werden.

H. Oehlerking

Konzertnachrichten

Dresden. In einem Sinfoniekonzert der Kapelle (3. d. Mts.) brachte Fritz Busch in Hauseggers sinfonische Variationen „Aufklänge" (über: Schlaf, Kindchen, schlaf) mit Erfolg zur Aufführung. Das Werk, stark beeinflußt von der Domestika, brachte es zu keinem gerade zwingenden Eindruck, imponierte aber im besonderen in kompositionstechnischer Hinsicht. Am gleichen Abend veranstaltete Edwin Lindner mit seinem Philharmonischen Orchester eine Trauerfeier für seinen Lehrer Arthur Nikisch. Einer Ansprache Lindners folgte der Trauermarsch aus der Eroika. Vilhelmine Hagbo-Petersen sang Schuberts Litanei und Ave Maria. Hauptwerk war Tschaikowskys „Pathetische".

O. S.

Persönliches

Leipzig. Hans Sitt, der langjährige Leiter des Leipziger Lehrergesangvereins und Prof. am Konservatorium ist am 10. März gestorben.

Leipzig. Hugo Riemanns Grabdenkmal, eine Stiftung früherer Schüler, ist im Februar auf dem Südfriedhof enthüllt worden. Es steht in der Gräberreihe Leipziger Universitätsprofessoren.

Die Leipziger Altistin Marta Adam wurde für 30 geistliche und weltliche Konzerte nach Schweden verpflichtet. Die Künstlerin kehrt Ende dieses Monats nach Leipzig zurück, wo sie ihre Lehrtätigkeit am Konservatorium wieder aufnehmen wird.

Der erste Kapellmeister und musikalische Leiter des Hamburger Stadttheaters, Herr Egon Pollak, ist zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

Die Kammersängerin Fr. B. Lauer-Kottlar, die Hochdramatische der Frankfurter Oper, wurde von der Chicago-Opera-Association für eine Reihe Vorstellungen als „Isolde" verpflichtet und hatte, amerikanischen, uns vorliegenden Pressestimmen zufolge, einen außerordentlichen Erfolg. Die Blätter geben ihrer Verwunderung darüber Ausdruck, daß eine derartige Künstlerin in Deutschland noch relativ unbekannt sei.

Erfurt. Eine neue Streichquartett-Vereinigung ist hier von Walter Hansmann, dem Direktor des Thüringer Landeskonservatoriums, ins Leben gerufen worden. Das „Hansmann-Quartett" führte sich im Januar mit einem Quartettabend, der Werke von Haydn, Mozart und Brahms brachte, recht vielverheißend ein. Der 2. Geiger (Erich Maetzold) und der Bratschist (Karl Proß) sind aus Hansmanns Schule hervorgegangen, während der Cellist (Reinhold Preiß) Schüler von Hugo Becker, Berlin, war.

Unser Mitarbeiter, der Kantor Richard Paul in Sosa, der auch ein trefflicher Geiger zu sein scheint, teilt uns mit, daß er, besonders letztes Jahr, im Hinblick auf den 80. Geburtstag des Komponisten Hegars Violinkonzert in einer Reihe sächsischer Städte mit großem Erfolg gespielt habe, wie er das schöne Werk „allen Geigern, die nicht auf der gewohnten Heeresstraße wandeln, aufs wärmste empfehlen könne mit der Versicherung, daß es bei ihm seit etwa zehn Jahren seine Wirkungssicherheit trefflich bewährt habe".

Preisausschreiben

Der Salzburger Kammermusikverein hatte im Dezember vorigen Jahres ein Preisausschreiben für ein Klaviertrio (Klavier, Violine und Violoncello) klassischer Form unter Aussetzung zweier Preise erlassen. Nach dem Urteil der Preisrichter ist mit dem ersten und zugleich mit dem zweiten Preis das Klaviertrio in D-Moll von Wilhelm Rinkens in Eisenach bedacht worden. Das Trio wird demnächst im Musikverlag N. Simrock erscheinen.

Geschäftliche Mitteilung

Unseren Lesern geben wir hierdurch bekannt, daß außer Heft Nr. 1 der Z. f. M. auch die Nr. 2 und 3 vergriffen sind, so daß infolge täglich eingehender Nachbestellungen auf das erste Vierteljahr die wenigen uns freundlichst zur Verfügung gestellten Exemplare nicht genügen. Wir haben uns deshalb entschlossen, Heft 1, 2 und 3 nachdrucken zu lassen, und können sie in etwa 2 Wochen nachliefern, jedoch ungeheftet und ohne Umschlag. Von einer Berechnung der Mehrkosten wollen wir absehen. Rücksendungen gemäß Notiz in Heft 5 erübrigen sich nun.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Für die Schriftleitung Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Für die Werbung: Fritz Nagel, Leipzig-R.
Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 7, erscheint am Sonnabend, den 8. April 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 7 — *Leipzig, Sonnabend, den 8. April* — 1. Aprilheft 1922

Musikalische Gedenktage

1. 1732 Franz Joseph Haydn * in Rohrau a. d. Leitha — 1848 Georg Riemenschneider * in Stralsund — 1866 Ferruccio Benvenuto Busoni * in Empoli bei Florenz / **2.** 1803 Franz Lachner * in Rain (Oberbayern) / **3.** 1850 Johann Wenzel Tomaschek † in Prag — 1897 Johannes Brahms † in Wien / **4.** 1752 Nicola Antonio Zingarelli * in Neapel — 1908 Joseph Sucher † in Berlin / **5.** 1784 Ludwig Spohr * in Braunschweig / **6.** 1660 Johann Kuhnau * in Geising — 1815 Friedrich Robert Volkmann * in Lommatzsch (Sachsen / **7.** 1846 Franz Ries * in Berlin / **8.** 1692 Giuseppe Tartini * in Pirano (Istrien) — 1848 Gaetano Donizetti † in Bergamo — Louis Adam † in Paris — 1870 Charles Auguste Bériot † in Brüssel / **9.** 1874 Julius Bittner * in Wien / **10.** 1864 Eugen d' Albert * in Glasgow — 1903 Johann Gottfried Heinrich Bellermann † in Potsdam / **12.** 1801 Joseph Franz Karl Lanner * in Wien — 1844 Franz Kullak * in Berlin — 1858 Siegfried Wilhelm Dehn † in Berlin — 1880 Henri Wieniawski † in Moskau / **13.** 1810 Félicien César David * Cadenet (Vaucluse) — 1830 Eduard Lassen * in Kopenhagen / **14.** 1759 Georg Friedrich Händel † in London — 1915 Karl Friedrich Glasenapp † in Riga — 1843 Joseph Lanner † in Oberdöbling bei Wien / **15.** 1893 Rudolf Radecke † in Berlin

Was kann Brahms uns heute bedeuten?

Zum 25. Todestage des Meisters

Von Dr. Alfred Heuß

Es gibt nach Beethovens Tod keinen Meister der deutschen Tonkunst, der für unsere Zeit, und zwar gerade die heranwachsende Komponistengeneration, wichtiger sein könnte als Johannes Brahms, der ja überhaupt in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts eine Stellung einnimmt, wie sie sich mit der keines anderen Komponisten vergleichen läßt. Und zwar darf man diese Bedeutung von Brahms nicht allein und wohl sogar nicht einmal in erster Linie in seinen Werken als solchen suchen, sondern in dem Prinzip, dem „Programm" gewissermaßen, das diese Werke vertreten, die, nimmt man sie in diesem Sinne, nur die künstlerische Manifestation von etwas sind, das letzten Endes noch höher steht als die Werke selbst. Daß man diese Unterscheidung in der Bewertung der Brahmsschen Werke nicht nur machen kann, sondern auch machen müßte, wenn man überhaupt sich über die Bedeutung dieses Mannes klar werden will, zeigt ohne weiteres an, daß es mit ihm eine besondere Bewandtnis hat. Denn vor allem bei den Klassikern wäre eine derartige Unterscheidung geradezu unmöglich, was darauf beruht, daß, was sie, und zwar meist ganz unbewußt, vertreten, in ihren Werken ganz rein zum Ausdruck kommt. Wer kann sich vorstellen, daß ein Bach oder Mozart ihr Prinzip noch umfassender und durchgreifender zum Ausdruck bringen hätten können, als es in ihren Werken zutage tritt? Hingegen ist dies bei Brahms der Fall. Steckte denn auch hinter seinen Werken noch eine größere, menschlich umfassendere Persönlichkeit etwa vom Kaliber eines Wagner, nur natürlich vom Brahmsschen Metall, dann trüge, so dürfen wir ohne weiteres sagen, die deutsche Musik in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bis auf die heutige Zeit ein wesentlich anderes Gepräge, dann wäre, um konkret zu reden, die eigentlich vollständige Zersetzung der deutschen Musik nicht eingetreten, indem das Bollwerk einer derartigen urfest gegründeten Kunst so stark gewesen wäre, um dem Anprall der modernen, zersetzenden Tendenzen, von denen gleich im besonderen die Rede sein soll, wenn auch nicht

durchaus stand-, so sie doch derart aufzuhalten, daß eine anbrechend gesündere Zeit nicht einen Trümmerhaufen mit gelegentlich ganz schönen Ruinengewächsen vorgefunden hätte, sondern eine Feste, die, obwohl von dem Sturm mitgenommen, sich relativ leicht hätte wiederherstellen lassen. Sicher, es hätte eines Herkules bedurft, und daß Brahms ein solcher nicht war, er eine so große, reine und umfassende, eine „weltbürgerliche" Natur nicht aufzuweisen hatte wie die großen deutschen Musiker, infolgedessen sein Prinzip auch nicht in allbesiegender Kraft in die Welt hineindrücken konnte, das hat niemand besser gewußt als Brahms selbst, der in einer unerbittlichen Selbstkritik über seine Bedeutung sich Klarheit verschafft hatte.

Was war nun das von Brahms vertretene Prinzip? Er stemmte sich, mit einem Wort gesagt, gegen das Zersetzende des modernen Geistes in der deutschen Musik, dafür Werke einsetzend, die sich auf ein tiefgründendes Studium der Klassiker gründeten. Sein Wirken ist demnach sowohl bejahend, aufbauend wie verneinend, widersprechend. Mit der zweiten Seite haben wir uns zunächst zu beschäftigen. Die kritische Geschichte der neudeutschen Schule mit ihrem Führer Franz Liszt ist immer noch nicht geschrieben worden, und solange über deren Wesen und Wirkung nicht einigermaßen Klarheit herrscht, wird man über wichtige heutige Musikfragen nicht ins Reine kommen. Hier nur so viel, daß Liszt mit der Proklamierung und noch viel mehr mit der Konstituierung — ich wähle mit Absicht Fremdwörter — einer Fortschrittspartei für die deutsche Musik in einer Art verhängnisvoll geworden ist, die nicht scharf genug beleuchtet werden kann. Mag Liszt auch von deutschen Eltern abstammen, sein kosmopolitisches, dazu vom Geist der Gegenreformation diktiertes Wesen ist ein durchaus fremder Tropfen im deutschen Blute. Es kommt übrigens auch bei Liszt nicht in erster Linie darauf an, welche Stellung man zu seinen Werken einnimmt, wohl aber darauf, was hinter ihnen steckt und was Liszt mit der Gründung einer ausgesprochenen Fortschrittspartei in Gestalt des deutschen Musikvereins in Szene setzte. Das läßt sich heute, nachdem wir die Konsequenzen dieser Richtung erlebt haben, mit einem Worte sagen: Neues um allen Preis, und da das Neue am offensichtlichsten und leichtesten durch neue Mittel zu erreichen war, so hetzte man ganze Komponistengenerationen geradezu fanatisch auf neue Mittel, indem man den kläglichen, aber denkbar bestrickenden und verhängnisvollen Fehler machte, daß das Ausschlaggebende die neuen Mittel seien, und nicht derjenige, der die Mittel, gleichgültig welche, wenn sie nur gut sind, zur Anwendung bringe. Diese unentwegte, geradezu kindisch auf immer „Neues" bedachte Partei ist schuld daran, daß aus der Hauptsache eine Nebensache und umgekehrt wurde, daß, nochmals gesagt, nicht das echt künstlerische Bilden und Formen von als solcher beliebiger, wenn nur der Persönlichkeit des Betreffenden angemessenen Mittel das Ausschlaggebende sei, sondern die Mittel, die als solche das so heiß gesuchte Neue bringen sollen. In ihrem innersten Kern ist auch die Lisztsche Tendenz durchaus materialistisch, wozu noch als Gegensatz das ekstatische Moment kommt, gegen das sich aber, weil denn doch allzu undeutsch, die deutsche Musik bis in die heutige Zeit immerhin gesträubt hat; bei Schönberg hat es aber sichtbare Gestalt angenommen. Eine unglaubliche Verwirrung der künstlerischen Begriffe, in der wir noch heute, und zwar fast schlimmer denn je, stecken, setzte ein, eine Verwirrung, der u. a. auch die weitverbreitete, in „fortschrittlichen" Musikerkreisen noch immer als unumstößliche Wahrheit geltende, denkbar schwache und oberflächliche Ansicht zu verdanken ist, daß Brahms unmodern sei, er nichts N e u e s zu sagen habe, weil, nun eben weil er keine neuen, sondern alte Mittel verwende. Daß Brahms heute in aller denkbaren Frische lebt, während ganze Komponistengenerationen, die im fortschrittlichen Sinne „Neues" brachten, in den Staub gesunken sind, von dieser Erfahrung möchte man endlich einmal auf den Tonkünstlerfesten des Musikvereins die Lehre gezogen wissen. Das Hetzen auf neue Mittel läßt nicht allein die eigentlich seelischen Kräfte der Produzierenden in den Hintergrund treten, sondern auch die der Aufnehmenden, der Hörer; man lauscht nicht still und selbstvergessen darauf, was hinter den Mitteln steckt, sie in Bewegung setzt, sondern eben darauf, ob einer mit ohne weiteres greifbaren „neuen" Mitteln aufzuwarten vermag. Den von der ihrem Wesen nach ganz undeutschen Fortschrittspartei angerichteten Schaden kann man kaum hoch genug einschätzen.

Brahms hat die Gefahren der neudeutschen Partei — der, nebenbei gesagt, Wagner gar nicht eingegliedert werden darf — ohne weiteres erkannt, und in der berühmten, von Joachim und einigen weiteren Musikern unterzeichneten Erklärung seiner Auffassung unverhüllten Ausdruck gegeben. Man kann über diese Erklärung verschieden denken. Heute kann nur bedauert werden, daß sie praktisch so gut wie gar keine Wirkung hatte, sie nicht, was der junge Brahms sicher im Sinne hatte, einen Zusammenschluß der Gleichgesinnten anregte, und zwar zu keinem andern Zweck, als um der unentwegten Fortschrittspartei eine solche entgegenzusetzen, die ihre Ziele auf festgegründetem künstlerischen Boden zu erreichen suchte. Eine solche Partei wäre dringend nötig gewesen, und zwar einzig deshalb, weil eben eine entgegengesetzte Partei mit allen Mitteln zu arbeiten be-

gann. Einzig und allein deshalb. Denn vom eigentlichen künstlerischen Standpunkt aus ist jede Partei, die junge produktive Kräfte auf eine bestimmte Richtung festzulegen sucht, statt sie sich von ihrem eigensten Innern aus entwickeln zu lassen, durchaus zu verwerfen, und ähnlich wie ein Wagner gelegentlich über den Musikverein spottete und mit ihm nichts zu tun haben wollte, so hätte jeder unsrer großen deutschen Meister die Begründer einer Einrichtung zur Entdeckung fortschrittlicher Genies derb abblitzen lassen. Musikalische Parteipolitik ist an sich etwas Klägliches, sie wird aber überaus gefährlich, wenn eine scharf ausgesprochene Partei ganz allein herrscht, ohne das nötige Gegengewicht hervorzurufen. Nochmals, einzig und allein deshalb kann man das Fehlen einer Brahmsschen Gegenpartei bedauern, Brahms selbst dürfte in späteren Jahren seine Erklärung als eine, wenn noch so ernst zu nehmende, Jugendsünde aufgefaßt haben. Hoffentlich erleben wir es aber auch, daß der deutsche Musikverein, an dessen Fortschrittsprogramm schließlich doch kein ernsthafter Mensch mehr glaubt, seine immer unzeitgemäßere Erscheinung einstellt. Das wäre eigentlich das Gescheiteste, was im Brahmsjahr 1922 auf diesem Gebiet geschehen könnte. Denn Brahms ist der sicht- und unsichtbare Kritiker dieses tendenziösen Vereins, und schließlich wird doch jeder unbefangene Kenner der Geschichte desselben zugeben müssen, daß, was Brahms dem deutschen Volk zu geben vermochte, mehr wiegt, als was bei der ganzen Arbeit der Fortschrittspartei an echten und durchgreifenden Meisterwerken herausgekommen. Das offen auszusprechen, dürften wir gerade am 25. Todestag von Brahms innere und äußere Veranlassung haben. Mit seinen Werken hat der Meister eigentlich die blühende Kritik zu der kunstauflösenden Wirksamkeit des deutschen Musikvereins geschrieben, und zwar noch mehr als durch diese selbst dadurch, was hinter diesen Werken steht. Und auch darüber hätten wir uns wenigstens in aller Kürze klar zu werden, um einigermaßen zu wissen, was Brahms gerade heute für uns bedeuten kann.



Johannes Brahms

Letzte Aufnahme vom 15. Juni 1896. Aus Maria Fellingers 'Brahms-Bilder' mit Erlaubnis des Verlegers Breitkopf & Härtel abgedruckt

Es entspricht ganz der Parteibrillen-Betrachtung der damaligen und auch der jetzigen Zeit, daß man Brahms' instinktives Suchen nach urfesten Grundlagen als Anlehnung an die Klassiker bezeichnete, gewissermaßen in der Absicht einer gewissen Verdächtigung, daß eben Brahms mit der modernen Zeit nichts zu tun habe. Wie verhält es sich? Brahms, ein sogar sehr moderner Stimmungsmensch mit stark romantischem Einschlag, fühlte zugleich, daß sein ganzes, „modernes" Wesen einer Verfestigung dringend bedurfte, um sich überhaupt erfüllen zu können, er diese aber in dem bereits erheblich gelockerten Boden der damaligen Nachromantik nicht finden konnte. Wenn er bei diesem Suchen unweigerlich auf die Musik der Klassiker und überhaupt früherer Jahrhunderte gelangte, so lag hierin Naturnotwendigkeit. Das Primäre, und das gilt es festzuhalten, war nicht ein gewisser Anschluß an die Klassiker, wie denn das Wort Anschluß überhaupt ein verkehrter, oberflächlicher Ausdruck für Brahms' Vorgehen ist, sondern das Primäre lag in diesem instinktiven Suchen nach urfesten Grundlagen. Und wenn sich diese bei den Klassikern und überhaupt der früheren Tonkunst fanden, so liegt dies im Wesen dieser Kunst begründet. In dieser Art hat man Brahms' Verhältnis zu den Klassikern aufzufassen, alles andere ist tendenziöse Entstellung. Wie sich nun Brahms, und zwar in einer durchaus persönlichen Art, diese Grundlagen zu eigen machte, neu erwarb, was die Väter besaßen, macht eigentlich dasjenige Kapitel aus, das für unsere Zeit das wichtigste wäre: Ein dämonisch-fleißiges Studium der früheren Kunst, bezüglich welchen Ausdrucks auf den früheren Artikel: Das Problem der künstlerischen Genialität, verwiesen sei. Brahms konnte studieren — meiner Auffassung die größte Kunst für jeden, vor allem noch werdenden Künstler —, und er konnte es in einem ganz besonderen Grade, wobei er — das möchte ich be-

sonders betonen — zwar kaum bis zu dem letzten Geistigen der betreffenden Werke und Meister drang, wohl aber zu einer unter den neueren Musikern ganz beispiellos gründlichen rein musikalischen Durchnahme. Das Geheimnis aller großen Meister liegt zu einem großen Teil in der Art ihres Studiums, und in seiner Art hat Brahms dieses schwierige Problem gelöst. Wie studiert man eine Sinfonie, eine Klaviersonate, eine Opernpartitur, ein Lied, das ist heute die geradezu wichtigste musikalische Zeitfrage für einen Musikstudierenden mit produktiver Begabung. Indem man aber die jungen Leute einseitig auf die Mittel, und zwar die Mittel von Nebenprinzipien, wie z. B. die Harmonik hetzte, mußte man die Kunst, studieren zu können, immer mehr verlernen. Ohne diese wiederzufinden, wird es ganz ausgeschlossen sein, ernstlich an einen Wiederaufbau der deutschen Musik zu denken.

Wie nun gerade Brahms studierte, ist eine Frage für sich, die hier nicht erörtert werden soll. Wir könnten einzig noch fragen, worauf er im besonderen seine Aufmerksamkeit richtete, und zweitens, was seelisch ganz besonders für ihn von Wert war. Über die erste Frage findet man in der „Innern Betrachtung" dieses Heftes Näheres, Brahms war es in einer Art um das Organische, der innerlichen Verbindung auf Grund rein musikalischer Mittel zu tun, die ihn in dieser Beziehung überhaupt eine besondere Stellung in der Tonkunst sichert.

Die zweite Frage beantworten wir aber mit dem Hinweis auf das von Brahms mit ganz einziger Liebe studierte deutsche Volkslied gerade auch der früheren Jahrhunderte. Es kommt dabei noch etwas Besonderes in Betracht: Brahms' sentimentalische Natur strebte unwillkürlich nach dem naiven Volkslied, diese seine Natur hatte einen naiven Ausgleich, eine Zufuhr naiver Urstoffe nötig. Und wieder ging Brahms dorthin, wo dieses Bedürfnis am reinsten befriedigt werden konnte. Was Brahms dem Volkslied verdankt, läßt sich eigentlich kaum tief genug einschätzen. Denn in gewisser Beziehung durchzieht es, wie übrigens schon Kalbeck bemerkt, sozusagen die ganze Kunst von Brahms.

Fragen wir nun aber, was diesen beiden Hauptarten von Brahms' Studium zugrunde liegt, so gewahren wir eine Synthese tiefster Art: Ein Studium der tiefsten, rein musikalischen Kunstgeheimnisse einerseits, und das rote, frische Blut echten, deutschen Volkstums. In diesen beiden, zu einer Einheit verschmolzenen Prinzipien, von Kunst und, allerdings erstrebter, Natur liegt schließlich auch das Geheimnis der Brahmsschen Kunst. Und was gerade diese Synthese für unsere Zeit, für unsere Kunst bedeuten kann, das zeigt hoffentlich eine Zukunft, der wir mit allen Kräften entgegenstreben müßten.

Brahms' „Gesang der Parzen" und Ophüls' Brahms-Erinnerungen

Von Dr. Walter Niemann / Leipzig

Der „Gesang der Parzen" aus Goethes „Iphigenie" für sechsstimmigen Chor und Orchester gehört mit dem „Schicksalslied" (Hölderlin) und der „Nänie" (Schiller) zur antik-hellenistischen Gruppe der großen Brahmsschen Chorwerke. Dichterisch wie musikalisch ist es mit dem „Schicksalslied" durch seine poetische Idee am engsten verwandt: schärfster Gegensatz zwischen der seligen Himmelsruhe, den ewigen Festen der Götter und dem erbarmungslosen Kampf der von ihnen in nächtliche Tiefen der Erde hinabgestürzten und bis in entfernteste Geschlechter mit Fluch und Bann belegten Menschen. Die entscheidende Stelle, die die ganze antike Größe und schicksalsgewaltige Auffassung des Lebens zeigt, steht am Ende des „Parzengesanges":
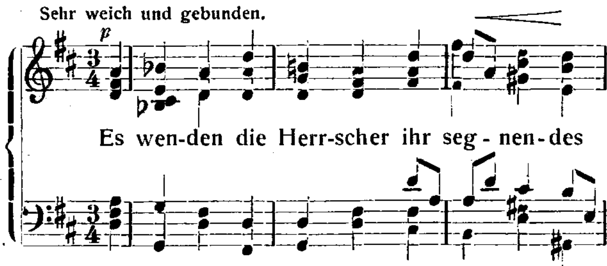
„Es wenden die Herrscher
Ihr segnendes Auge
Von ganzen Geschlechtern
Und meiden im Enkel
Die ehmals geliebten,
Still redenden Züge
Des Ahnherrn zu sehn."
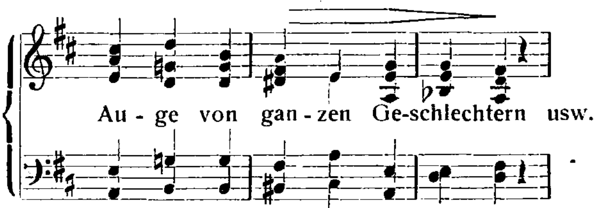
Goethe hat, wie alle wirklich großen Dichter und Künstler, diese antike Schicksalsgröße in ihrer Gewalt wahrhaft antik, griechisch nachgefühlt und bezwungen. Brahms hat hier — menschlich wie künstlerisch — versagt. Gerade hier, wo er zeigen mußte, daß er den ganzen Vorwurf seinem wahren Charakter nach erfaßt hat, daß er im antiken griechischen Sinne, also mit erbarmungsloser, mitleidloser, unbeugsamer und unerbittlicher Härte gestalten kann, fällt er — um ein drastisches Wort zu gebrauchen — um. Bei den Göttern gibt es, wie auch in der Natur, kein Mitleid; wer ihre Gunst verloren hat, der wird „geschmäht und geschändet, in nächtliche Tiefen" gestürzt und „harrt vergebens, im Finstern gebunden, gerechten Gerichtes". Die niederdeutsche Bürgerlichkeit (im schönsten Sinne!) und Weichheit seiner angeblich so herben und harten, in Wirklichkeit tief gefühlsgesättigten, weichen und gemütvollen Natur zwingt ihn zu dem sicher ungewollten musikalischen Geständnis, daß er Universalität und wirkliche Größe nicht besitzt, daß er jene antike Ewigkeitsidee nur

dadurch darstellen kann, daß er sie durch Mitleid mit den gestürzten Menschen ersetzen zu können glaubt, das die unversönlichen Götter mit ihnen in alle Zukunft bis in die entferntesten Enkel nicht haben. Die Größe zerrinnt in Gefühlssentimentalität — freilich in jene schwerblütige norddeutsche, die so edel und musikalisch Brahmsisch ist, wie nur irgend etwas.

Hören wir nun zunächst Brahms selbst das Problem jenes klaffenden Widerspruches zwischen Goethes Dichtung und seiner Musik in einem Briefe an seinen jüngeren niederrheinischen, damals etwa 30jährigen und am Düsseldorfer Landgericht als Gerichtsassessor tätigen Freund Gustav Ophüls*) vom 13. Juli aus Ischl lösen:

„Über den fünften Vers des Parzenliedes höre ich öfter philosophieren. Ich meine, dem arglosen Zuhörer müßte beim bloßen Eintritt des Dur





das Herz weich und das Auge feucht werden, da erst faßt ihn der Menschheit ganzer Jammer an. Zum Schluß des Saul von Händel übrigens steht ein ganzes Requiem mit Trauermarsch, meines Erinnerns alles in Dur."

Brahms glaubt also, die antike Schicksalsgewalt durch das in seiner ehrlichen, echten und edlen Art „sentimentalische", gefühlsmäßige Mitleid mit den Opfern der Götter nicht nur ersetzen, sondern sogar noch steigern und vertiefen zu können. Das ist nun ein großer Irrtum, aber ein menschlich wie künstlerisch gleich edler und schöner und — urdeutscher. Wir haben wenig von Brahms, in dem so viel tiefe und schwer empfundene Musik, so viel träumende und weinende deutsche Seele steckt, wie in diesem, auch rein klanglich über alle Vorstellung herrlichen und ins Innerste ergreifenden D-Dur-Schluß des „Gesanges der Parzen".

Ophüls meint, daß diese Lösung „zugleich den großen Lyriker Brahms erkennen läßt" und kommt zu folgendem, liebevoll beschönigenden Schluß:

„In richtiger Würdigung der Grenzen musikalischer Ausdrucksfähigkeit spricht der Tondichter nicht den nachhaltigen Groll der durch den Ahnherrn beleidigten Götter, sondern die Wehmut der Menschheit über die ihr schuldlos auferlegte schwere Sühne der Verfehlung des Ahnherrn in Tönen aus. Und auch in der Art des Ausdrucks dieser Wehmut traf Brahms das unser Empfinden am tiefsten Ergreifende, indem er als Ausdrucksmittel nicht Trauertöne in Moll wählte, sondern eine sanft dahingleitende Durkantilene schuf, bei deren Eintritt der starre Ausdruck des Schmerzes sich für den wirklich tief Mitempfindenden wie von selbst in Tränen löst. Jeder musikalische Mensch wird es bereits an sich zu beobachten Gelegenheit gehabt haben, daß der in Moll gesetzte erste Satz einer Trauermusik das schmerzgequälte Menschenherz noch mehr zusammenkrampft und daß erst bei Eintritt des Mittelsatzes in Dur ‚das Herz weich und das Auge feucht' wird."

Gewiß — allein auch diese schönste Musik kann die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, daß Brahms jene antike Größe im Goetheschen Sinne, jene schicksalsgewaltige Auffassung des Lebens, wie sie allen ganz großen Künstlern eignet — und seien sie auch wie Mozart oder Schubert die lebensfreudigsten und in ihrer Lebensführung nichts weniger als antike Menschen — nicht besaß. Zur scharfen Ausprägung jener entscheidenden, eine ewige Menschheitsidee verkörpernden Stellen des „Parzengesanges" gehört sie aber naturnotwendig; keine noch so edle und weiche Gefühlssentimentalität wie die Brahmssche vermag die antike Schicksalsgewalt und Größe, die sie verlangt, zu ersetzen. Man könnte nun sagen, daß die hohe Bildung, die Brahms besaß, ihn durch nachdenkenden Kunstverstand zu dieser Einsicht hätte bringen müssen. Das ist ein Irrtum. Den einfachen, „ungebildeten" Mozart, Schubert oder Bruckner war diese antike „Moira", diese antike Lebensauffassung von der unentrinnbaren Schwere, dem erbarmungslosen Verhängnis der Schicksalsgewalt, in ihrem Fühlen innerlichst und organisch eingegliedert; Brahms besaß sie nicht. Seine hohe Bildung hätte ihm sagen sollen, daß der fünfte Vers des „Parzengesanges" in unerbittlicher antiker Härte hätte komponiert werden müssen. Seine norddeutsch-weiche, gefühlsgesättigte Natur wehrte sich dagegen und glaubte in edel-sentimentalischer Umdeutung den rechten Weg gefunden zu haben. Er blieb ehrlich, seiner Natur treu und täuschte jene zur Vertonung dieser Stelle notwendig geforderte wirkliche Größe im antiken, Goetheschen Sinne, die er nun einmal nicht besaß, nicht vor. Das nimmt Brahms gewiß nichts von seiner Größe und Bedeutung als einem der größten deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts. Es sollte uns aber eine leise Warnung sein, ihn — wogegen er sich übrigens in seiner Bescheidenheit, Ehrlichkeit und Selbstkritik stets selbst am meisten und heftigsten gewehrt hat — mit ganz großen Künstlern von

*) G. Ophüls, Erinnerungen an Johannes Brahms. Berlin 1921, Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft.

universalem Empfinden wie Händel oder Beethoven unmittelbar zusammenzustellen und einen Übermenschenkultus mit ihm zu treiben.

Diese so lange mißverstandene oder unbeachtete weiche Gemütstiefe — sie ist so nieder-, als oberdeutsch, und es gehört zu den vielen Rätseln der deutschen Volksseele, wenn manchem Süddeutschen Brahms' Musik ein „Buch mit sieben Siegeln" bleibt — belegen gerade Ophüls' Erinnerungen in mehrfacher Weise. Ein paar Beispiele: Brahms kommt überraschend unmittelbar nach Clara Schumanns Tod und Beerdigung in Bonn, Pfingsten 1896, auf einen rheinischen Herrensitz bei Rheinbreitbach, wohin sein niederrheinischer Freundeskreis — die Beckeraths, von der Leyen, Barth, Bram-Eldering, Piening, Wolf, Ophüls — zu einem kleinen intimen Kammermusikfest geladen und mit ihren Damen fast vollzählig erschienen war. Beim Empfang nicht mehr in Trauerstimmung, lebhaft und gesprächig, findet ihn das abendliche Festmahl in der gotischen Halle innerlich tief bewegt. Mit Mühe nur vermag er auf den freundschaftlichen Willkomm des Hausherrn mit den Worten „Das Andenken an Robert und Clara Schumann hat uns zusammengeführt" zu erwidern, da schlägt ihm schon vor innerer Ergriffenheit die Stimme um und er kämpft mit dem Ausbruch seiner schmerzlichsten Empfindungen. Ein schwerer seelischer Druck bleibt auf der Versammlung lasten. Bei Brahms schlägt er in eine durch Gereiztheit sich äußernde innere Zerrissenheit um, die in jedem Augenblick katastrophal sich entladen kann. Zum Bierabend scheint er wieder ruhig und aufgeräumt, aber die Freunde wagen sich nicht so recht an ihn heran. Die Unterhaltung bleibt trotz heroischer Versuche des jungen Ophüls, ihn durch ein Gespräch über die — Ausfuhrgesetze des österreichischen Regietabaks abzulenken, gezwungen und mühsam. Plötzlich und unvermittelt erhebt sich Brahms und spricht mit bebender Stimme: „Ach was, es ist doch alles eitel in dieser Welt; der einzige Mensch, den ich wirklich geliebt habe, den habe ich heute begraben! Gute Nacht, meine Herrschaften!" Damit geht er zur Tür hinaus.

Oder: er spielt und singt seinen Freunden die eben vollendeten „Vier ernsten Gesänge" für eine Baßstimme vor. Obwohl naturgemäß mehr gesteigertes Deklamieren als Kunstgesang, war der Eindruck von Brahms', mit seiner hohen, heiseren und schnarrenden Stimme improvisiertem Vortrag auf die paar anwesenden Hörer nach Ophüls' Worten doch „gewaltig"; bedeutender, wie ihn selbst ein Messchaert zu erwecken vermochte. „Es war eben nicht anders, als wenn der Prophet selbst zu uns gesprochen habe." Brahms machte vorher auf die leidenschaftliche Pracht dieser Bibelworte aufmerksam. Der dritte Gesang aber („O Tod, wie bitter bist Du") ergriff ihn derart stark, daß ihm beim Schlusse („O Tod, wie wohl tust Du") die „dicken Tränen die Backen hinabrollten und er diese letzten Textworte mit fast tränenerstickter Stimme mehr in sich hineinhauchte". Der Eindruck war erschütternd. Also wie in Krefeld, als ihm bei der ersten Aufführung des „Gesanges der Parzen" durch den dortigen Singverein (1883) „die hellen Tränen der Rührung und Freude über die Wangen liefen"*).

Als endlich am Morgen des gleichen Tages der zarte, langsame Satz von Schumanns A-Dur-Streichquartett vorgetragen wurde, hörte Ophüls „ein deutliches Schluchzen vom Fenster her, wo Brahms saß" und sich unter dem unmittelbaren Eindruck von Clara Schumanns Tod doppelt allein und von seiner geliebtesten Freundin verlassen fühlen mochte. Und dieser Niederdeutsche, der sein weiches Herz meist hinter Rauheit, Grobheit und Spott versteckte und seinen liebsten, jüngeren dieser niederrheinischen Freunden wie etwa von der Leyen oder Alwin Beckerath mit einer wahren väterlichen Zärtlichkeit in Blick und Benehmen entgegenkam, konnte jahrzehntelang als kalt, hart und herbe verschrien werden! Gerade der unwiderstehliche Zauber seiner großen stahlblauen und beim Abschied so recht liebevoll blickenden Augen, dem auch Ophüls unterlag, war es ja, der solchen Unsinn sofort Lügen strafte.

Mit Erschütterung wird man die dem kranken und sterbenden Brahms gewidmeten Seiten lesen. Nach Steinbachs und Friedländers mündlichen Berichten an Ophüls hat Brahms sein nahes Ende wenn auch nicht klar erkannt, so doch mit dem untrüglichen Instinkt des Todkranken gefühlt. Seine bei Steinbachs Abschied in tiefer Rührung und mit unsagbar traurigem Blick gesprochenen Worte „Ich wollte Ihnen nur noch einmal die Hand drücken", sowie die an Friedländer „Nein, solche kurzen Reisen (nach Italien) überlasse ich Ihnen, junger Mann, — ich werde demnächst eine lange, lange Reise antreten, von der werden Sie bald hören!", seine Tränen beim Abschied bezeugen dies.

Auch auf den lustigen „aufgeknöpften" oder sarkastischen Brahms fallen aus Ophüls' Erinnerungen einige sonnige Streiflichter. Während eines Spazierganges neckt er einen hinter ihm gehenden und unausgesetzt Brahmssche Lieder pfeifenden Freund nicht eben sanft mit den Worten: „Ach, Herr ..., pfeifen Sie doch auch einmal etwas von mir!" Als eine in der Nähe wohnende alte Dame ihm in einem, von einem Esel gezogenen Korbwagen den feierlichen Gegenbesuch macht, tänzelt er „in höchst komischer Grandezza zu dem Eselswagen hin" und küßt unter schallendem Gelächter

*) Rudolf von der Leyen, Joh. Brahms als Mensch und Künstler. Nach persönlichen Erinnerungen, Düsseldorf und Leipzig 1905, K. Rob. Langewiesche.

statt die Hand der Dame — unter der Maske seiner Kurzsichtigkeit — den Eselsschwanz. Als Ophüls zum Festmahl die befohlene Festkleidung an ihm vermißt, fährt Brahms, der Freund der Jägerhemden, ihn in seinem stolzen niederdeutschen Unabhängigkeitsgefühl mit komisch verstellter Entrüstung an: „Was, das sehen Sie nicht? schauen Sie her"; — dabei wies er auf seinen blendend weißen Kragen —. „Das ist meine Toilette!" Bei dem tollsten rheinischen Ulk, bei den improvisierten Zirkus- und „Blödsinns"-Vorstellungen, deren „musikalische Seelen" von der Leyen und Bram-Eldering waren, blieb Brahms der Lustigste und Unersättlichste von allen: fröhlich und ernst zugleich bei der Sache wie ein Kind und als Brummstimmensänger helle Tränen lachend. Seinen eigenen Späßen merkte man freilich seine Herkunft aus dem einfachen Hamburger Kleinbürgertum an: sie waren derb und meist nichts weniger als fein.

Was Ophüls über den Pianisten Brahms erzählt, deckt sich mit dem, was wir durch die übrigen Brahms-Erinnerungen von Albert Dietrich*), J. V. Widmann**) und von der Leyen, was wir durch Walter Hübbe, Hermann Kretzschmar, Florence May, Richard Barth, Heinrich Reimann, Rudolf von Perger u. a. schon wissen. Der junge Brahms der fünfziger Hamburger Jahre war ein ganz eigenartiger und, wie schon Schumann besonders betonte, ein durchaus orchestraler Klavierspieler. Je mehr der Komponist über den Pianisten und Dirigenten die Oberhand gewann — und das tat er schon früh —, desto schneller ging es mit dem Pianisten aus Mangel an regelmäßiger Übung abwärts. Noch Ende der achtziger Jahre empfing auch Ophüls noch von ihm den Zauber eines höchst bedeutenden, eigentümlichen, warmen und technisch hervorragenden Klavierspiels; auch er betont besonders seine Kunst, „aus dem Flügel so etwas wie rauschenden Orchesterklang hervorzuzaubern. Damals, Mitte der neunziger Jahre, aber enttäuschte auch ihn Brahms' eigentlich „trockenes und uninteressantes" Klavierspiel schwer. Von der „Pracht und Herrlichkeit" seines genialen Klavierspiels alter Zeiten „war in jenen Pfingsttagen nichts mehr vorhanden".

Auch was Ophüls über Brahms' tägliche Arbeitsmethode erzählt, wissen wir bereits aus den älteren Brahms-Erinnerungen. Als Frühaufsteher, Freund selbstgebrauten stärksten Kaffees und leidenschaftlicher Raucher tat er die eigentliche schöpferische Arbeit wie Beethoven barhäuptig auf ausgedehnten Morgenspaziergängen und war mit ihr eigentlich schon mit dem Frühstück fertig. Was dann noch folgte, war lediglich die fertige Niederschrift und die letzte, außergewöhnlich lange und strenge winterliche Feile.

Bekannt und ergötzlich zugleich ist auch Brahms' heftige Abneigung gegen alle Musikphilologie. Er stellt sich auch damit in die Reihe der „unhistorischen" und „unphilologischen" großen schöpferischen Musiker des 19. Jahrhunderts. Als Ophüls sich in eine möglichst philologisch genaue Kommentierung seiner Brahms-Texte*), der vollständigen Sammlung aller von Brahms komponierten und musikalisch bearbeiteten Dichtungen, stürzt, schreibt Brahms erregt an Freund Rudolf von der Leyen: „Was damit aber irgend die verfl... moderne philologische Wortklauberei und Diftelei zu tun hat, verstehe ich nicht. Wie sehr antipathisch diese mir überhaupt ist, wie manchen Genuß an neuen Büchern sie mir verdirbt, darf ich gar nicht sagen; aber der Musiker kann und will ja gar keine Gelehrsamkeit zeigen und gibt gar keinen Anlaß, sie zu üben." Das ist wohl der Standpunkt jedes bedeutenden produktiven Menschen, der vor aller musikphilologischen überflüssigsten Kärrnerarbeit, Kommentier- und Analysierwut, sofern sie von einem unproduktiven Menschen geleistet wird, also unproduktiv bleibt und sich nicht wieder in blühendes Leben umsetzt, eine instinktive und wohlbegründete Abneigung hat. So hatte denn Brahms auch seinen förmlichen Spaß daran, alle Fragebogen des armen Ophüls unbeantwortet zu lassen und mit feinem, ganz niederträchtigen Spott an den gemeinsamen Freund Rudolf von der Leyen zu schreiben: „Die meisten Fragen des Herrn Doktor könnte ich leicht lösen — aber das ist wohl nicht der rechte Spaß, gleich die Hand voll Regenwürmer kriegen — man muß sie einzeln und möglichst mühsam finden."

Im übrigen fallen in Ophüls' Erinnerungen noch manche helle Streiflichter auf den so lange, selbst von seinen engsten Freunden, mißverstandenen Menschen Brahms. So über seine im Hamburgischen Sinne konservativ und religiös-orthodoxe Art, wenn er allem Ernstes befürchtet, daß man den öffentlichen Vortrag der „Ernsten Gesänge" aus religiösen Gründen untersagen könne; so, wenn er schon Jahre vor seinem Tode ängstlich besorgt ist, daß nichts, was an musikalischen Studien und Entwürfen keine Gnade vor seiner unerbittlich strengen Selbstkritik fand, daß „kein Fetzen Papier" nach seinem Tode herumliege und dabei auch Wertvolles, wie die erste Fassung von Claus Groths „Nachklang" oder den Entwurf einer nach verbürgter Nachricht Clara Schumann aus der Partitur vorgespielten Fünften Sinfonie unbedenklich mit vernichtete; so, wenn er aus der bürgerlich-konservativen und streng ethischen Art seiner Welt-

*) Erinnerungen an Joh. Brahms, Leipzig 1899, Otto Wigand. — **) Joh. Brahms in Erinnerungen. Berlin 1898, Gebr. Paetel.

*) Berlin 1897, Deutsche Brahms-Gesellschaft.

anschauung heraus die Unterdrückung mancher Verse in den „Deutschen Volksliedern" damit entschuldigt, daß er „ein etwaiges immenses Wissen" deshalb unterdrückt habe, „damit jedes junge, liebe Mädchen meine Hefte in die Hand nehmen kann"; so endlich, wenn er die reichlich taktlose Bemerkung eines älteren Tischgenossen „Man hat Ihnen den Doktortitel geschunken" schlagfertig mit den Worten „Wenn Sie nun ein höflicher Mensch wären, dann hätten Sie gesagt, ich habe mir den Doktor verdient". Solche und andere kleine Züge vollenden das aus den verschiedenen Brahms-Erinnerungen der letzten Jahrzehnte sich immer schärfer abzeichnende Porträt des Menschen Brahms: äußerlich bis zur Grobheit und abweisenden Schroffheit herbe, sarkastisch, verschlossen, unzugänglich, innerlich weichherzig, gemütvoll, zartfühlend und kindlich gut.

Wie es nun einmal in der Wagner- und Brahmsliteratur nicht anders möglich zu sein scheint: auch Ophüls' Erinnerungen gehören zur unbedingt bewundernden, alle und jede Kritik abweisenden, rechtgläubigen Brahmsliteratur. Auch diesem Freunde ist Brahms „im Reiche der Töne ein großer, gewaltiger Meister, im Leben aber ein dem Künstler ebenbürtig großer Mensch", ein „Großer im Reiche der Tonkunst". Ehren wir diese edle, freundschaftliche Gesinnung in sehr zeitgemäßer Erinnerung an den geliebten Meister, der wie kaum ein anderer an sich gearbeitet und seinem Talent das Alleräußerste abgerungen hat, und heißen wir das schmucke Büchlein herzlich willkommen. Nicht zum wenigsten auch seiner überaus anschaulichen und charakteristischen photographischen Augenblicksaufnahmen Heinz von Beckeraths halber. Halten wir die künstlerisch bedeutendsten Brahms-Kunstblätter des damals in jenen Pfingsttagen unausgesetzt den Meister beobachtenden Malers Willy von Beckerath und die älteren Brahms-Bildwerke von Viktor v. Miller zu Aichholz (Kalbeck) und Maria Fellinger dazu, so geben uns die Bildchen in Ophüls' Erinnerungen namentlich von dem zwar immer nach elastischen und kleinen stämmigen, doch sichtlich alternden und in Haar und Bart schon fast weißen Meister mit dem „Jupiterkopf" der allerletzten Lebensjahre vor Beginn der tödlichen Leberkrankheit eine unvergeßliche Vorstellung.

Über Brahms' Geigensonaten

Von F. X. Pauer / Fiume

Es ist nicht der Zweck dieser Zeilen, die künstlerische Bedeutung Brahms' im allgemeinen und seiner Instrumentalmusik im besonderen zu beleuchten, zumal darüber schon äußerst viel geschrieben worden ist. Wir übergehen auch den alten Streit, ob Brahms' Instrumentierung, besonders in den Orchesterwerken, Farbensinn oder Mangel an solchem aufweise, ob Brahms' Können hier eine Lücke offenbart oder ob es sich nicht vielmehr um einen besonderen, eigenen Stil handle, der durch des Meisters Naturell und seine Abkunft aus der reizlosen norddeutschen Ebene bedingt erscheint, welche Meinung mir übrigens die annehmbarste dünkt. Doch findet man, im Gegensatz zu beiden Ansichten, in seinen Orchesterwerken manche sehr üppige und farbenprächtige Stellen, womit bewiesen werden kann, daß Brahms auch farbenglühend zu schreiben vermochte, wenn er es wollte, daß aber im allgemeinen seine von Natur aus herbe und zurückhaltende Musik mit ihrer sogar ausgeprägten Scheu vor jeder sinnlicheren Wirkung zu einer derartigen Ausdrucksweise sich nicht eignet.
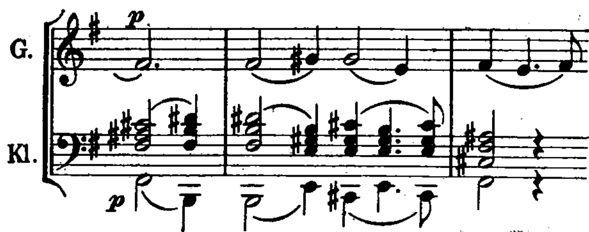
Unter den zahlreichen Kammermusikwerken von Brahms gehören die Geigensonaten r e i n m u s i k a l i s c h genommen zu den bedeutendsten. Diese Bedingtheit erwähnen wir absichtlich, weil diese Sonaten nicht selten mit einer offenbaren Schwäche behaftet sind, nämlich einen Mangel an geigenmäßiger Schreibweise aufweisen. Brahms verliert etwa über dem Reinmusikalischen den Klangcharakter und die Technik des Geigenspiels aus den Augen, oder besser, aus den Ohren, so daß kein wirklicher Musiker, und mag er ein noch so großer Brahmsverehrer sein, sich darüber täuschen kann, daß keine der drei Sonaten des Meisters wirklich dankbar für den Geiger ist. Einen weiteren Mangel sehen wir darin, daß die Erfindungskraft von Brahms im Verlauf eines Satzes oft merklich nachläßt, wodurch auch Aufbau und Gesamtwirkung der Werke beeinträchtigt werden. Dennoch sind die Sonaten die besten ihrer Zeit und übertreffen z. B. diejenigen Griegs schon durch ihre viel geschlossenere Form und den echten Sonatencharakter. Allerdings hat sich die moderne Violinsonate seit Schumann und César Franck von ihrem ursprünglichen Charakter stark entfernt, ohne daß man ihr dies aber als eigentlichen Fehler anzurechnen braucht. Denn die Sonate für Geige und Klavier mußte sich von Anfang an sowohl von der Klaviersonate wie der Triosonate und den übrigen Kammermusikgattungen im Stil deutlich unterscheiden. Ist doch die Geigensonate, im Gegensatz zur Klaviersonate, auf zwei Instrumente verteilt, die dabei wieder eine andere und jedenfalls bedeutendere Rolle spielen wie in der Kammermusik für drei und mehr Instrumente. So kam es, daß die Geigensonate bei den Romantikern von dem Stil der anderen Sonatenarten — dem sie bei den Klassikern glich — abzurücken beginnt und sich allmählich zu einer Art mehr oder weniger dramatischem Z w i e g e s p r ä c h zwischen Geige und Klavier entwickelt, in dem zwar die alte Sonatenform noch im allgemeinen beibehalten wird, der Inhalt aber eine immer freiere Behandlung erfährt. Diese Entwicklung, die ihren Urkeim vielleicht schon in den Geigensonatinen Webers und Schuberts hat, führt über Schumann zum ersten Vertreter der modernen Geigensonate, zu César Franck. Diesem Boden sehen wir dann Grieg, Marx, Busoni usw. erwachsen, während die Geigensonaten Max Regers, Dohnányis*) und von R. Strauß

*) Ernst v. Dohnányis A-Dur-Sonate könnte man geradezu als die vierte Geigensonate von Brahms bezeichnen.

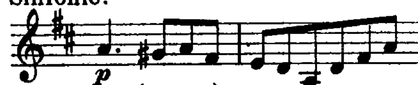
der Brahmsschen Auffassung entspringen. Dessen Geigensonaten gehen über die Romantiker, also über Schumann, nicht hinaus und sind, da das formale Element bei Brahms überhaupt eine konservative Rolle spielt, geschlossener und einheitlicher, sonatenmäßiger selbst wie die Schumannschen Sonaten. Brahms rechtfertigt also auch hier vollkommen die ausnehmend richtige Benennung des teils über die Romantiker hinausgehenden, teils hinter diesen zurückbleibenden Nachklassikers.
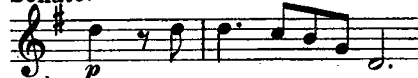
Wir haben also die Brahmsschen Geigensonaten als nachklassische Werke anzusehen, die von Beethoven und Schumann gleich stark beeinflußt sind, ohne daß dabei Brahms' Eigenart eine Einbuße erleidet. Ja, wir können sogar sagen, daß die Geigensonaten dieses Meisters zu jenen Werken gehören, in denen die Eigentümlichkeiten seines Stils mit allen ihren Vorzügen und Schwächen am stärksten und deutlichsten zu finden sind. Schade, daß wir aus der Jugendperiode von Brahms keine Geigensonate besitzen. Die ersten beiden Geigensonaten gehören seiner mittleren Schaffenszeit an, die dritte seiner Altersperiode, so daß uns für seine Frühzeit nichts übrig bleibt, als die drei Klaviersonaten heranzuziehen, wenn wir die tondichterische Entwicklung des Meisters auf dem Gebiete der Sonate verfolgen wollen. Da erkennen wir in den Violinsonaten naturgemäß einen Fortschritt, eine Vervollkommnung und Vertiefung der Form und der Gedanken gegenüber den Klaviersonaten. Diese Entwicklung wird allerdings nicht weiter gesteigert, da die erste der drei Geigensonaten gleichzeitig auch die beste ist und weder gedanklich noch formal von den späteren Werken völlig erreicht worden ist.

Begeben wir uns nun an die nähere Betrachtung der ersten Sonate in G-Dur op. 78, erschienen 1880. Der ruhige, feierliche Anfang, in dem uns in so einfacher und klarer Weise das beseelte Thema entgegentritt, führt uns alsbald in die für Brahms typischen rhythmischen Verschiebungen und überhängenden Synkopen, die er von Schumann übernommen und weiter ausgestaltet hat, wobei er allerdings durch ihre allzu häufige Verwendung manchmal die Grenze des Manirierten streift. Von großer melodischer Schönheit ist die weitere Ausgestaltung des Hauptthemas, die hauptsächlich dem Klavier obliegt. Ohne eigentliche Ueberleitung tritt dann das prächtige Seitenthema in D-Dur auf, das einen leidenschaftlichen Aufschwung nimmt, um dann in einer aus dem gesangvollen Hauptthema gewonnenen, mit einer Sequenz verbundenen Kadenz von schönster Klangwirkung zum dritten Thema in H-Dur zu führen.



Der Eintritt dieses etwas archaisierenden Themas — bei Brahms bekanntlich kein seltener Fall — ist durch die tiefe Klavierlage von besonderer Wirkung und weist, ebenso wie der ganze folgende Teil bis zum Ende der Exposition, einen Ausdruck auf, der reich ist an klanglichen Reizen sowohl in der Einzelverwendung wie in der Verbindung beider Instrumente. Wir haben hier eine jener Stellen, in denen Brahms seine Herkunft vergißt und farbenfrohe Bilder in uns wachruft, wie es etwa beim ersten Satz seiner D-Dur-Sinfonie der Fall ist, zu der sich übrigens mancherlei Verwandtschaft mit der Sonate nachweisen lassen. So atmet besonders jene synkopierte Stelle, wo das dritte Thema am Dominantquintsextakkord von D-Dur weitergestaltet wird (einige Takte nach der oben eingeführten Stelle), ganz die Stimmung des Schlußteils im ersten Satz der D-Dursinfonie, während der früher erwähnte Übergang zum dritten Thema nahe Beziehungen zum Gesangsthema desselben Sinfoniesatzes unterhält, wie die Behandlung der Klavierstimme deutlich genug zeigt. Die Hauptthemen beider Sätze sind sich überhaupt ziemlich ähnlich:





Ein synkopierter Übergang von vier Takten führt uns in den Durchführungsteil, der die beiden Hauptthemen reichlich verwertet und in den verschiedensten Tonarten beleuchtet sowie umgestaltet. Von besonderer Schönheit ist der sinnende Schlußteil der Durchführung, der ganz in die von Brahms so geliebte melancholisch-beschauliche, nachdenkliche Stimmung getaucht ist. Die Reprise führt uns die drei Hauptthemen mit den üblichen Kürzungen und Transpositionen zurück. Am Sextakkord von G-Dur setzt dann mit dem Hauptthema die Coda ein, die mit Ausnahme des dritten, alle Haupt- und Nebenthemen verwendet und den Satz zu einem freudigen Abschluß bringt.

Der zweite Satz zeigt uns wieder einmal in klarster Weise, wie sehr Brahms von Schumann — besonders von dessen Geigensonaten —, gleichzeitig aber auch, wie sehr Reger von Brahms beeinflußt ist. Wie man überhaupt Brahms' mächtige Einwirkung auf Reger am besten erkennt, wenn man von diesem zu Brahms kommt. Gleich das erste Thema des Brahmsschen Adagios hat nachdrücklich auf Regers erste Geigensonate gewirkt, die überhaupt von Brahms geschrieben sein könnte, wenn nicht der außerordentlich dicke und überladene Klavierpart zweifellos Regersches Eigentum wäre. Das oben genannte, vom Klavier eingeführte Thema ist in jener charakteristischen Brahmsschen Satzweise geschrieben, die alle gewöhnlich wirkenden Akkordverbindungen durch Umkehrungen, Vorhalte, Vorausnahmen, Synkopen, Betonungen schwacher Taktteile usw. zu vermeiden sucht. Das Thema wird fortgeführt, zur Gruppe erweitert und unmittelbar vom stark modulierenden zweiten Thema abgelöst, das eine kraftvolle Durchführung erfährt. Am Ende dieses Abschnittes wird das Bild leider durch mehrere aufeinanderfolgende Terzengriffe der Geige gestört, die hier absolut nicht klingen und unbedingt nach Holzbläsern verlangen

(einige Takte vor „Adagio come prima"). So charakteristisch die Stelle für die Brahmssche Ausdrucksweise ist, so sehr zeigt sie auch, wie stark gelegentlich bei Brahms das Absolutmusikalische die Klangwirkung überwiegt und beides dadurch verdorben wird. So hier vor allem der exponierte, an sich schon schlecht klingende Doppelgriff ges—a (wegen des hier unschönen Klangs der leeren Saite).

Nunmehr erscheint das Hauptthema wieder, in seinem ersten Teil von der Geige in Doppelgriffen vorgetragen. Darauf folgt der länger ausgeführte Schlußteil, der schönste des Satzes. Er ist ein aus dem zweiten in seinem ersten Teil von der Geige in Doppelgriffen vorgetragen. Darauf folgt der länger ausgeführte Schluß-Thema aufgebauter, schwermütiger Abgesang, eine der tiefinnigsten Stellen Brahmsscher Kammermusik und die eindrucksvollste der ganzen Sonate. Am Schluß tritt noch eine Erinnerung an das erste Thema hinzu, die uns aus der schwermütigen Stimmung zu heiterem Frieden zurückbringt, in dem das Stück ausklingt. Schade, daß auch hier, in den letzten Takten, einige Geigenstellen nicht gut klingen, da sie ganz ungeigenmäßig geschrieben sind und eigentlich nur für Hörner passen.

Den Ausfall des Scherzosatzes empfinden wir insofern als einen Mangel, als ein frischer, lebhafter Gegensatz zu den ersten Sätzen hier wohlgetan hätte, zumal der dritte Satz mit seiner einförmigen ruhigen Sechzehntelbewegung eines solchen entbehrt. Auch steht dieser Satz den beiden vorigen in der Erfindungskraft zweifellos nach. Freilich hat Brahms hier sein „Regenlied" (op. 59 Nr. 3, erschienen 1873) zum Vorwurf genommen, wodurch eine gewisse Eintönigkeit im voraus beabsichtigt erscheint, doch wirkt der Satz durch den Mangel eines genügenden vorhergehenden Kontrastes bedeutend schwächer und blasser, als er ist, zum Schaden des Werkes, dessen Abschluß er bildet. Das in Rondoform geschriebene Finale steht, im Gegensatz zum ersten Satz, in G-Moll, was natürlich zu der wenig annehmlichen Stimmung das seinige beiträgt. Erst ganz am Schluß erscheint wieder G-Dur. Es fehlt unter diesen Umständen auch innerhalb des Satzes jeder Gegensatz, der als solcher empfunden werden könnte; vielmehr scheint das Ganze die bleigraue, öde Stimmung eines Rieselregentages ausdrücken zu wollen, die als solche allerdings glücklich getroffen wäre. Mit dem geistreichen Einfall, das Adagiothema mit dem Regenthema zu verbinden, hat Brahms offenbar eine Kontrastwirkung beabsichtigt, deren bisherigen Mangel er jedenfalls selbst empfunden hat. Doch ist diese Absicht hier fehlgeschlagen, da die durchgehende Sechzehntelbewegung keinen merklichen Stimmungsumschlag hervorzubringen vermag. Dies beweist der spätere Wiedereintritt des Hauptthemas, der hier keinesfalls als Entspannung wirkt, nach welcher der ganze Verlauf des Satzes verlangt. Im Dur-Schlußteil verlangsamt sich noch das Zeitmaß, und unter Erinnerungen an das Adagiothema geht der Satz zu Ende. Er läßt uns sehr bedauern, daß Brahms zu den beiden so bedeutenden ersten Sätzen nicht einen gleichwertigen und entsprechenden Schlußsatz gefunden hat.

Die zweite Sonate in A-Dur op. 100, erschienen 1887, gleicht hinsichtlich des Schlußsatzes der ersten, ohne diese aber in der Erfindung zu erreichen. Das Hauptthema des ersten Satzes, dessen Beginn bekanntlich große Ähnlichkeit mit dem Anfang des Preisliedes in den Meistersingern hat, führt uns in eine behaglich-schwärmerische Stimmung ein. Die Fortführung des Themas zeigt vornehme und edle Harmonik. Ein Aufschwung, der dann rasch abebbt, bildet den Übergang zum lieblichen, weichen Gesangsthema im Klavier, wozu die Geige nur einige wenige Takte kontrapunktiert. Das Thema wird ziemlich lange fortgesponnen, steigert sich im Ausdruck und erreicht einen leidenschaftlichen Höhepunkt, worauf es in veränderter Fassung wiederholt wird. Ein neues Triolenmotiv schließt sich an. Alsbald setzt die ziemlich lange Durchführung ein, die das erste und das Thema mit der Triole unter Ausnützung aller kontrapunktischen Möglichkeiten (Imitation, Kanon usw.) verarbeitet. Unerwartet setzt nach dem Cis-Dur-Akkord die Reprise mit dem Hauptthema in A-Dur wieder ein. Zum zweiten Thema führt diesmal eine neue Überleitung. Nach dem dritten Thema folgt eine sehr ausführliche Coda, deren erste vierundzwanzig Takte durch ein ganz romantisches Schwelgen in leisen Akkorden und Akkordverbindungen ausgefüllt werden, während der folgende Abschnitt von den beiden Hauptthemen bestritten wird. Der Schluß fällt leider ab, wenngleich Brahms die Absicht verrät, möglichst einfach bleiben zu wollen. Die letzten Takte halten sich nicht auf der bisherigen Höhe und wirken sowohl etwas konventionell, als einigermaßen gezwungen und abflauend.

Der zweite Satz ist eine nicht sehr überzeugende Zusammenziehung von Andante und Scherzo, deren Themen sich mehrmals gegenseitig ablösen. Der gesangvolle langsame Satz ist von großer, beinahe allzu großer Einfachheit in Melodik und Harmonik. Ein wirkungsvoller Gegensatz dazu ist das Vivace, das allerdings die bei Brahms typischen Kadenzen und Verbindungen leitereigener Dreiklänge manchmal etwas zu reichlich verwendet, was man übrigens auch in vielen Klavierwerken des Meisters als einen Mangel empfindet. Nach mehrmaliger gegenseitiger Ablösung des Andante und des Vivace wird der Satz durch einige rasche Takte abgeschlossen. Er hinterläßt keine künstlerische Befriedigung, da er unleugbare Mängel im Aufbau aufweist.

Das Hauptthema des dritten Satzes — eines Rondos — hat ruhigen Marschcharakter und zeigt wieder große Einfachheit. Das zweite Thema mit den gebrochenen verminderten Septakkorden in der Klavierbegleitung nimmt in diesem Satz einen großen Raum ein, vermag aber doch nicht das Interesse zu erwecken, das es für sich beansprucht. Von schöner Wirkung ist darauf das gleichzeitige Auftreten beider Hauptthemen:

G. *p espress.*

Kl. *p ben leg. e dolce*

usw.
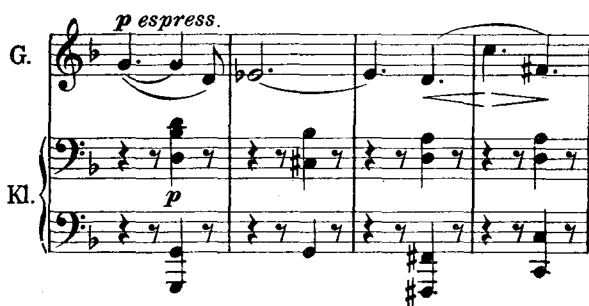
Ein neues Motiv mit begleitenden Sextolen erscheint und wird sofort durchgeführt. Der weitere Verlauf bringt Abänderungen der beiden Hauptthemen. Nach den ähnlichen früheren Fällen wirkt der Schluß des Satzes mit der abermaligen typischen Akkordfolge in der Schlußkadenzierung um so mehr erschlaffend. Hatte man noch im ersten Satz den Eindruck, Brahms habe die Einfachheit beabsichtigt, so fühlt man hier ohne weiteres, daß die Erfindungskraft offenbar nachgelassen hat. Es ist eine bei Brahms' zyklischen Werken leider nicht seltene Erscheinung, daß der letzte Satz gegenüber den vorhergehenden abfällt. Dieser, für das ästhetische Gefühl mißliche Eindruck kann durch nichts gut gemacht werden. Hundertmal besser verträgt man das Gegenteil, denn jede Entwicklung erreicht eine Höhe, nach der es kein Abwärts mehr gibt, wenn nicht die Entwicklung des empfindlichsten darunter leiden soll, und mag der Aufstieg noch so schön gewesen sein.

Die dritte Sonate in D-Moll op. 108, 1889 erschienen, gehört Brahms Altersperiode an, in der seine Schaffenskraft im allgemeinen nachgelassen hat. Nichtsdestoweniger steht dieses, Hans v. Bülow gewidmete Werk unbedingt höher als das vorhergehende. D-Moll, von jeher die Tonart düsteren und tragischen Ausdrucks, drückt auch dieser Sonate ihren Stempel auf. Das traurig singende Hauptthema ist in seinem ganzen Aufbau von echt Brahmsschem Gepräge. Es nimmt einen längeren leidenschaftlichen Aufschwung, bis es zum schönen, innigen zweiten Thema kommt, das auch rhythmischer Reize nicht entbehrt. Der Durchführungsteil, gleichfalls alle Merkmale der Brahmsschen Musik von der zurückhaltenden Farbengebung bis zu den rhythmischen Gegensätzen konzentriert aufweisend, ist ein einziger 46 Takte langer Orgelpunkt auf A, den Brahms in harmonisch und kontrapunktisch gleich meisterhafter Weise aufbaut. Hier lebt sich die Grundstimmung des Satzes so recht aus, und man merkt es der Musik ordentlich an, wie gerne hier Brahms in seiner Lieblingsstimmung gleichsam herumwühlt. Dieser lange Orgelpunkt konnte natürlich nicht anders als zur Reprise hinführen. Doch behält sich Brahms noch eine besondere Durchführung des Hauptthemas vor, die erst nach dem Wiedereintritt desselben in A-Dur erscheint. Auf diesen Nachtrag folgt erst das zweite Thema. Die hier abermals sehr lange Coda läßt ausschließlich das Hauptthema sich ausleben. Ein 19 Takte langer Orgelpunkt auf D, ähnlich wie der frühere beginnend, löst die tragisch-düstere Stimmung in friedliche Ruhe auf. Prachtvoll sind die letzten Sostenutotakte, die das Hauptthema nochmals, nach Dur gewendet, aufleuchten lassen, worauf der Satz leise verklingt. Hier sind die Quintendoppelgriffe der Geige von schönster Wirkung und Farbengebung.

Weniger bedeutend als der erste Satz ist der zweite, ein kurzes Adagio von großer Einfachheit in Ausdruck und Harmonik, das schöne Thema selbst von großer Gemütstiefe. Besonders eindrucksvoll ist der durchführende Zwischenteil vor dem zweiten Eintritt des Hauptthemas. Die letzten vier Klaviertakte dieser Überleitung sind bereits völlig fertiger „Tagebuch"-Reger! Die Terzengriffstelle der Geige, an der Brahms, der große Terzen- und Sextenfreund — dessen Erbe Reger angetreten hat —, besonderen Gefallen gefunden zu haben scheint, tritt jetzt zweimal nacheinander auf, um dann in den träumerischen Schluß überzugehen, in welchem auch ein Quintgriff der Geige auf der Dominantharmonie nicht fehlt, eine Stelle, von deren Wohlklang wir wieder nicht ganz überzeugt sind.

Die D-Moll-Sonate ist die einzige viersätzige Geigensonate von Brahms. Sie enthält einen das Scherzo vertretenden Satz, der in Rondoform geschrieben ist. Es ist ein leicht dahinhuschendes Stück von keinem großen Reichtum an Erfindung, aber von reizvoller Wirkung, wozu wohl der naive Ausdruck des klopfenden Themas besonders beiträgt. Der Satz bewahrt seine Frische bis zum Schluß, trotzdem das lange Thema des sechs Seiten umfassenden Stücks nicht weniger als sechsmal vollständig — in verschiedenen Tonarten — auftritt.

Der letzte Satz, schwungvoll und feurig, ist in Sonatenform geschrieben und gibt dem Werk einen stürmischen Abschluß, der im Vergleich zu den ruhigen Finali der beiden vorhergehenden Sonaten sehr willkommen erscheint. Dem bewegten, kraftvollen Hauptthema wird ein äußerst ruhevolles, stark beethovenisches Thema im Klavier allein gegenübergestellt, dessen wichtigstes Motiv erst später vom Geigeneinsatz in seiner Bedeutung bestätigt wird. Ein weiteres, aus dem Hauptthema gewonnenes lebhaftes Thema tritt auf, das kanonisch durchgeführt wird und mit einer starken Synkopensteigerung zum eigentlichen Durchführungsteil hinleitet. In diesem finden wir das Hauptthema in einer ganz neuen, völlig ins Ruhige und Gesangvoll-Elegische gewendeten Fassung, die wie ein neues Gesangsthema wirkt:



Um so stürmischer erscheint darauf die Verarbeitung des Themas in einer synkopierten gewaltigen Steigerung von nicht weniger als dreißig Takten, auf die eine längere, heftige Durchführung des Schlußmotivs des Hauptthemas folgt, die hier den Repriseneinsatz vertritt. Die beiden Seitenthemen schließen sich an. Dann erst wird das Hauptthema, das kurz vor dem Schluß abebbt und ermattet, in seiner ursprünglichen Fassung wieder gebracht. Nach einer Pause führen einige rasch einherstürzende Takte den Satz mit dem letzten Motiv des Hauptgedankens zu Ende.

Die D-Moll-Sonate erweist sich somit als bedeutend frischer, gedankenreicher und eigenartiger als die zweite in A-Dur, die bereits Anzeichen des Veraltens an sich trägt. Interessant ist der Vergleich der dritten mit der ersten Sonate in G-Dur, von der sie in jeder Weise grundverschieden ist, obgleich beide sämtliche Brahmssche Wesensmerkmale ausnahmslos und unverkennbar zur Schau tragen. Zweifellos bilden diese beiden Werke die hervorragendsten Erscheinungen in der Geigensonaten-Literatur des 19. Jahrhunderts nach Beethoven.

Hans Sitt †

Von Dr. Max Steinitzer / Leipzig

Hans Sitt hat sich der nach 36jährigem Leipziger Wirken wohlverdienten Ruhezeit kaum Jahr und Tag erfreuen können. — Am 21. September 1850 geboren, hatte er die echt deutschböhmische Musikervollnatur von seiner Vaterstadt Prag mitbekommen, wo sein Vater Geigenbauer war und seine Mutter im höchsten Greisenalter heute noch lebt. Mit 17 Jahren Konzertmeister an der Breslauer Oper, mit 20 Jahren Kapellmeister in Prag, war er 1873—80 städtischer Kapellmeister in Chemnitz, dann, gleichfalls als Orchesterleiter, vorübergehend in Nizza. In all diesen Stellungen pflegte er auch mit starkem Erfolg sein Virtuosentum auf der Violine weiter. Nach Leipzig ,das fortan sein ständiger Aufenthalt werden sollte, kam er 1883 als Bratschist des Gewandhausquartetts unter Brodskys Führung. Zu dieser Tätigkeit trat bald die als erster Violinlehrer am Konservatorium, dem er bis zum Jahre 1921, später als Studienrat und Dirigent des Schülerorchesters angehörte. Mannigfach war seine sonstige Dirigententätigkeit in Leipzig. Er selbst richtete die populären Sinfoniekonzerte im Kristallpalast ein, welche die fortschrittliche Richtung vertraten und außerdem durch die Teilnahme weiterer Kreise das seit langem wieder vergeblich angestrebte Ziel einer festen und dauernden künstlerischen Einrichtung im Musikleben der Stadt verwirklichten. Auch der Bachverein wählte ihn zum Dirigenten, der er bis 1903 blieb, kurze Zeit darauf der Lehrergesangverein, den er bis 1921 in vornehmster Weise führte, nach Möglichkeit für einen gewissen Höhenstand auch der Spielfolge besorgt. Von Leipzig aus betreute Sitt in staunenswerter Arbeitsfrische auch durch längere Zeit das Altenburger Musikleben als Leiter der Chor- und Orchesterkonzerte.

Seine violinpädagogische Tätigkeit war mit der persönlichen Ausbildung von Schülern keineswegs erschöpft; er schuf im Laufe der Jahre als Tonsetzer wie als Herausgeber eine reiche Geigenliteratur, von den ersten häuslichen Übungen bis zu den drei form- und klangschönen Virtuosenkonzerten. Besonders glücklich war Sitt auch in knappen Violinstücken verschiedensten Schwierigkeitsgrades für Konzert und Haus. In der ein- wie der mehrsätzigen Form ist er Vertreter jener feinen Kultur der Formen und des Aufbaus, deren Linie über Schumann führt, ja teilweise auf ihn zurückgeht. Seine Melodik gibt sich fließend und dankbar, ohne billig und seicht zu werden; violintechnisch ist belangvolle Gestaltung bei ihm Selbstverständlichkeit. Von den zahllosen Bearbeitungen ragt, mindestens als Denkstein unermüdlichen Fleißes, jene von Beethovens sämtlichen Sinfonien für Violine mit Klavier hervor, die allein schon einen Schatz willkommener Hausmusik bietet. Sitts Ausgaben alter Musik mit technischen Bezeichnungen und thematisch frei ausgearbeiteten Generalbaßstimmen stehen alle im Zeichen verständnisvoller Liebe zur Sache. Diese durchdrang ja auch sein gesamtes Wirken als erfolgreicher Jugendbildner, Dirigent und Musikschulvorstand. Seinem scharfen kritischen Verstande blieb keine Unzulänglichkeit der Persönlichkeiten und Einrichtungen verborgen, ohne aber jemals seine nimmer rastende Schaffensfreude zu unterbinden. Er war eine der durchaus positiven, bejahenden Naturen jener Art, die das Musikleben im weitesten Umkreise fördern.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Obwohl wir uns heute kurz fassen müssen, darf gerade in einem Brahms gewidmeten Heft etwas zur inneren Betrachtung nicht fehlen. Und zwar soll uns hierzu natürlich gerade Brahms selbst verhelfen, und zwar in einer Art, die der unsrigen soweit ganz entspricht. Viel zu wenig ist nämlich bekannt, daß der junge Brahms sich Hefte anlegte, in denen er Geistesschätze sammelte. Aus allen möglichen Schriftstellern und Dichtern schrieb er sich solche Aussprüche zusammen, die ihm besonders zusagten. Auf diese Sammlungen hat zuerst M. Kalbeck in seiner großen Brahmsbiographie aufmerksam gemacht, auch zahlreiche Proben gegeben, dann aber ist „Des jungen Kreislers Schatzkästlein", wie Brahms diese seine Zitatensammlung nannte, von C. Krebs unter dem weiteren Titel: Aussprüche von Dichtern, Philosophen und Künstlern. Zusammengetragen von Johannes Brahms. Berlin 1909 herausgegeben worden und macht einen der intimsten Beiträge zur innersten Kenntnis von Brahms aus. Mit Recht sagt Kalbeck: „In seinem Schatzkästlein liegt der Schlüssel zu seinem innersten Wesen." Hieraus sei nun einiges wiedergegeben, wobei wir noch einen weiteren Zweck verbinden. Wer es noch nicht getan hat, mache es doch gleich wie Brahms und lege ebenfalls eine solche Sammlung an, gehe gelegentlich auch über Brahms hinaus, indem er seinerseits Bemerkungen, Ausführungen zu solchen Aussprüchen macht. Der Wert solcher Sammlungen kann ein außerordentlicher sein und besteht vor allem darin, daß man seine eigenen Anschauungen an solchen echter, großer Geister kontrolliert, dadurch befestigt und im wahrsten Sinn durchbildet. Hat dies jemand Jahre hindurch und gerade in der Zeit seiner Ausbildung getan, dann ist er, man kann ruhig sagen, gefeit gegen alles Ungesunde, Schwächliche, Halbe, Verkehrte, er weiß zugleich, wer seine eigentlichen Gewährsmänner sind, und lacht, wenn man ihn z. B. zu modernen Afterweisheiten bekehren will. Seine geschlossene Kunstanschauung dürfte Brahms vor allem diesem seinem Schatzkästlein verdanken, zugleich sieht man aber, was gerade ein Künstler wie Brahms für seine Ausbildung für nötig hält. Der Musiker braucht noch anderes außer Harmonik und Kontrapunkt, er muß auch in seiner Art ein Kunstphilosoph werden, und wie man das eben auf natürlichste und innerlichste Art werden kann, das zeigt gerade der junge Brahms mit seinem Schatzkästlein. Wir möchten dabei noch besonders betonen, daß auch Brahms von wissenschaftlichen Gebieten, wie Tonphysiologie, Akustik usw. absolut nichts wissen wollte und den greulichen Unfug an heutigen Konservatorien, der mit der-
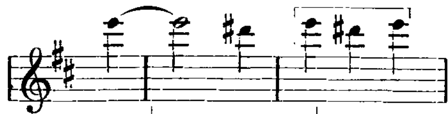
artigen Fächern an diesen getrieben wird, behandelt hätte wie Jesus die Krämer im Tempel. Nun aber ohne weiteres ein Griff in dieses Schatzkästlein, und natürlich gleich etwas, was für Brahms besonders bezeichnend ist, nämlich einen Satz, den der große Sinfoniker geschrieben haben könnte, wenn er nicht von — Lessing stammte:

„Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Teile ist die Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauernden Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann."

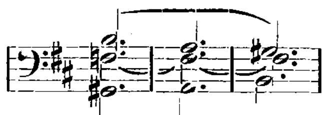
Diesen Satz in die Tat umzusetzen, und zwar in einer gerade für seine künstlerische Persönlichkeit entsprechenden Art, ist das heißeste und von außerordentlichstem Erfolg gekrönte Bemühen von Brahms gewesen. In welcher Art ein Komponist die Verbindung aller und jeder Teile herstellt, ist seine besondere Aufgabe; ein Bach tut es anders wie ein Beethoven, Brahms wieder hat sein eigenes „System". Dieses ist von einer Feinheit, wie man sie in dieser Art ein zweites Mal nicht findet, und die ich scherzweise einmal geheimrätlich genannt habe. Da man derartiges gleich auch praktisch zeigen soll, so sei ein Beispiel gegeben, das aus dem ersten Satz der zweiten Sinfonie. Ich wundere mich immer wieder, wie wenig selbst Musiker von dieser Art motivischer „Verbindungsarbeit" etwas Bestimmtes wissen, füge weiterhin auch noch hinzu, daß Laien von derartigem gar nichts zu wissen brauchen, und zwar aus keinem andern Grunde, als weil es für sie genügen kann, die Zusammengehörigkeit unbewußt zu fühlen. Die Aufdeckung dieser Zusammenhängigkeit gehört bereits in die musikalische Werkstatt, dennoch begreift jeder ernste Musiktreibende sofort das Wesentliche, wenn es ihm demonstriert wird. Brahms' System beruht auf einer, wie ich es nenne, besondern Art motivischer — also melodischer — Variation und läßt sich an dieser Sinfonie sehr leicht klar machen. Doch scheide ich die geheimnisvollsten Beziehungen aus. Das Hauptmotiv des Satzes heißt:
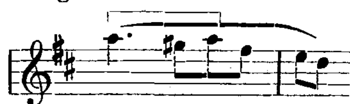


Aus diesem Drei-Töne-Motiv entsteht, genau genommen, eigentlich alles, gleich die Fortsetzung des Themas, dann aber weiterhin:



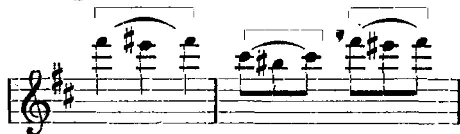
Auch die geheimnisvolle Posaunenstelle ist nichts anderes:
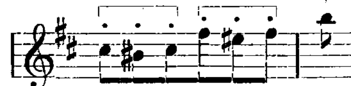


Weiter dar graziöse Seitenthema:
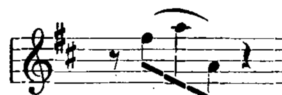


In der Folge dann:
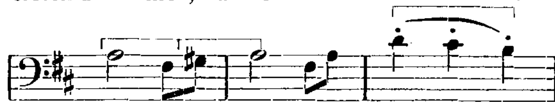


woraus dann die kapriziöse Stakkkatostelle entspringt:
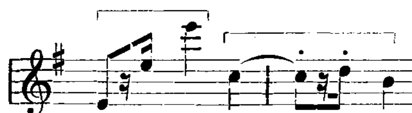


die eine gebundene Fassung zur Begleitung erhält:
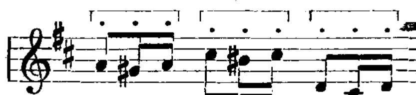


Auch das zweite Thema hängt innig mit dem ersten zusammen, nämlich:



Schärfer in die Variationentechnik geht's bei:



Ganz deutlich wird er bei:
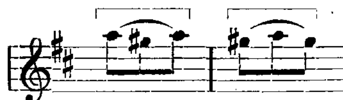


Und daß die kolossale Synkopenstelle nebst dem Melodiethema:



usw. nichts anderes als das Drei-Töne-Thema ist, wird man nunmehr nicht mehr übersehen.

Weiterhin die Triolenfigur:



Das alles steht lediglich im ersten Teil des Satzes, der zweite Teil mit seiner eigentlichen Durchführung birgt der geheimnisvollsten Überraschungen noch in weiterer Fülle; doch muß es genug sein der Angaben. Wer einmal einen Sinfoniesatz von Brahms in dieser Art studiert hat, der weiß, was feinste sinfonische motivische Arbeit heißt, der versteht nun aber auch, warum ein Brahms sich den Lessingschen Satz aufgeschrieben hat, und zwar in einer Zeit, als er selbst noch von dieser „innigsten Verbindung" nichts wußte. Ob ein einziger moderner Komponist ein derartiges „Schatzkästlein" besitzt? Für heute wollen wir es wieder schließen.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS

Hans Pfitzner, der das 18. und 19. Gewandhauskonzert dirigierte, hat sich in diesen sowohl als Dirigent wie durch die von ihm gewählten Werke viele Freunde erworben. Ohne ein eigentlicher Dirigent zu sein, z. B. fast eigensinnig kurze Zählzeiten schlagend, die ein Orchester wohl fast nervös machen können, merkt man ohne weiteres nicht nur den ausgezeichneten Musiker, sondern auch eine wirkliche Persönlichkeit, und zudem war Pfitzner offenbar in bester Stimmung. Der Hauptnachdruck war auf die Wiener Klassiker gelegt, jeder der drei Meister war mit einer Sinfonie vertreten, Haydn mit der in D-Dur (Nr. 4 der Härtelschen Ausgabe, $^{6}/_{8}$-Takt), Mozart mit der berühmten in G-Moll, Beethoven mit der pastoralen. Das Verdienstlichste lag in der Vorführung Haydns, der, wie eigentlich fast immer, geradezu Jubel erweckte und wieder klar zeigte, daß das Publikum überaus gern öfters dieser Sinfonik begegnen möchte, wenn nur unsere Dirigenten möchten. Diese kümmern sich aber in den meisten Fällen wenig um das, was aus einem gesunden Instinkt heraus gesucht wird, sondern gehen den von ihnen selbst aufgebrachten Moden nach. Bedauerlich war aber, daß auch Pfitzner mit dem modernen Riesenorchester musizierte, was seine Schattenseiten vor allem in dem ersten Satz zeigte. Einem quecksilbrigen $^{6}/_{8}$-Takt läßt sich mit diesen Streichermassen einfach nicht wirklich beikommen, die spielende Elastizität und Leichtigkeit fehlt, und es stellt sich leicht etwas Breiiges ein. Interessant war es für mich, Pfitzner in den zahlreichen Fermaten zu beobachten, und zwar mit dem gleichen Resultat, wie es im letzten Heft hinsichtlich anderer Dirigenten angegeben wurde: auch in Pfitzner wirkte die Zählzeit unbewußt weiter und zwar sogar peinlich genau. Ein einziges Mal war dies nicht der Fall, da hatte es aber unmittelbar vorher eine ganz kleine Störung gegeben, was sofort seine Wirkung ausübte. In der Pastoralsinfonie war mir der letzte Satz das wichtigste. Dieser pantheistische Satz ist eine Probe auf das Vorhandensein einer metaphysischen Ruhe in einem Dirigenten, die bei Pfitzner ausgezeichnet ausfiel. Ich habe das Werk während des Krieges einmal unter Strauß gehört, der gerade hier völlig versagte, während er den anderen Sätzen große Liebe entgegenbrachte. Eigen berührte aber bei Pfitzner das zu schnelle Zeitmaß für die Szene am Bach, die schließlich ja weiter nichts als ein ganz wunderbarer Siziliano in Beethovenscher Neuschöpfung ist. Den ersten Satz von Mozarts Sinfonie denke ich mir weit dämonisch-leidenschaftlicher; den Höhepunkt brachte das elementar gebrachte Menuett. Scharfe Lichter erhielt die Freischütz-Ouvertüre. Einen starken Eindruck hinterließen die drei Vorspiele zu Palestrina, vor allem wieder das zweite. Es gehört zu diesen, wie auch zu der Ouvertüre zum „Kätchen von Heilbronn", nun einmal ein so ausgezeichnetes Orchester, wie es Pfitzner in diesem Konzert zur Verfügung stand, wenn die Stücke voll und ganz wirken sollen. Was überhaupt unser Orchester in seiner Einstellung auf die verschiedensten Dirigenten gegenwärtig leistet, darf denn schon besonders angemerkt werden. Solisten in dem zweiten dieser Konzerte war Fr. Celeste Chop-Groenevelt, die mit perlender Technik, scharfer rhythmischer Akkuratesse, kurz, überlegenem Können Liszts A-Dur-Konzert vortrug. Einen hochinteressanten Abend verschaffte wieder Dr. Göhler mit dem 8. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde. Wieviel läßt sich die Musikwelt entgehen, daß ihr ein so sprudelndes Werk wie die B-Dur-Sinfonie des 17jährigen Schubert immer noch, trotz aller Gesamtausgaben, vorenthalten bleibt! Hat denn ein Schubert, der zu Lebzeiten und lange nachher gerade als Sinfoniker überhaupt nicht zu Worte kam, nicht das innere Recht, in derartigen Werken gekannt zu werden? Derartiges gehörte ebenfalls in eine Organisation der Musikpflege, zumal heute, wo sich immer mehr neue Kreise zur Musik drängen. Auch die Sinfonie singulière des Schweden **Franz Berwald**, die in Göhler einen besonderen Anwalt gefunden hat, verdiente seit den Jahren ihrer Entdeckung etwas bekannter geworden zu sein, wenn mir so eine Jünglingssinfonie Schuberts doch noch bedeutend höher steht. Die treffliche Geigerin H. Faßbaender enttäuschte mich violinistisch etwas, und für das Violinkonzert ihres Vaters, das sich trotz seiner hohen Opuszahl noch nicht so eigentlich ausgeschleimt hat, bringe ich trotz seiner teilweisen Eigenart ziemlich wenig Sympathien auf. Im folgenden Konzert nahm Prof. H. Laber mit seiner Geraer Kapelle von den ihn mit dankbarer Begeisterung feiernden Zuhörern von Leipzig Abschied. Etwa vier Jahre lang hat Laber im hiesigen Musikleben eine erhebliche Rolle gespielt, indem er in der Zeit eines fehlenden zweiten Orchesters eine starke Lücke ausfüllte, wobei er seine Tätigkeit gerade auch dazu benützte, manches hier unbekannte moderne Werk einzuführen. Auch einiger Männerchorkonzerte sei hier gedacht, da beide Neues brachten. Der Studentenverein „Arion" wagte sich unter seinem neuen Liedermeister Günther Ramin sogar auf modernstes Glatteis, und zwar mit Glück, was angesichts von vier zur Uraufführung gebrachten Chören von E. Lendvai etwas heißen will, sich auch letzten Endes nur daraus begreift, daß die Kerntruppen dieses Chores aus ehemaligen Thomanern und Crucianern (Dresden) bestehen. Aber auch unter diesen Verhältnissen war das Konzert eine scharfe Probe auf die Leistungsfähigkeit des jungen Dirigenten. Von den vier Liedern Lendvais (op. 19) gehören zwei, das Glockenlied und Holephan, beides Naturlieder, zum Geistreichsten, was ich an neuerer Männerchorliteratur kenne. In ihnen gelangt das starke, wenn auch etwas einseitige kontrapunktische Können dieses Komponisten zu einer echt geistigen, poetischen Anwendung, vor der man rundweg seinen Respekt zu bezeigen hat. Mißglückt ist der mit imitierter deutscher Volksliednaivität gegebene Abschied. Ganz neu war mir Regers wirkungsvolle „Hymne an den Gesang" (mit Orchester), op. 21, die sich höherstrebende Gesangvereine denn doch nicht entgehen lassen sollten. Stark fiel dagegen C. Schoecks „Der Postillon" (mit Tenor und Orchester) op. 18 ab, während A. Mendelssohns köstlich humoristische Ballade „Der Schneider in der Hölle" mit Recht fröhlichen Jubel erweckte. In der Concordia, die in A. Piltzing einen ausgezeichneten Chormeister besitzt, gab es eine größere Manuskript-Erstaufführung, „Maienzeit", ein Zyklus von Aquarellen für Sopran, Männerchor, Klavier und kleines Orchester von Julius Gatter, mit der der Verein einen rauschenden Erfolg davontrug. Die schönen Worte von Marte Sorge haben den Komponisten zwar ziemlich ungleich, aber unmittelbar begeistert, wie denn eine gewisse stilistische Unausgeglichenheit dem dankbar-schönen Werk seinen Charakter gibt. Aber man darf, so er noch jünger ist, von diesem Komponisten immerhin etwas erhoffen. Wunderschön sang die Sopransoli Frau Peiseler-Schmutzler, unsere gegenwärtig weitaus am meisten beschäftigte einheimische Sängerin, die vor einiger Zeit auch einen ganzen Göhler-Liederabend veranstaltet und sich und dem Komponisten

außergewöhnliche Erfolge ersungen hatte. Göhlers reine und starke Liederkunst findet in dieser Künstlerin eine ebenso begeisterte wie geeignete Interpretin.

Über einen Bach-Händel-Abend, den der Thomasorganist Günther Ramin und H. Scherchen mit dem Grotrian-Steinweg-Kammerorchester gaben, möchte ich am liebsten einen ganzen Artikel schreiben, nicht nur des Programms, sondern auch des Vortrags wegen. Zwei aufstrebende, außergewöhnliche Künstler wie diese fordern schließlich die Kritik stärker heraus wie selbst berühmte, wenn man mit ihnen sehr oft nicht recht einverstanden ist. Kurz gesagt, habe ich noch kaum an einem derartigen Abend so viele für mich verfehlte Tempi gehört, und derartiges macht mich stutzig. Es fing gleich bei Bach an, dem Präludium und Fuge in C-Dur; die Sizilianobewegung des ersteren (fast übereinstimmend mit der Naturkantate: Sie werden aus Saba) fast überhastet, die Fuge aber so langsam, daß man statt Viertel ein Achtel als Zählzeit nehmen mußte, so daß von der kolossalen treibenden Energie, die in dieser Fuge steckt — das Thema moduliert ohne weiteres in die Dominante —, fast nichts übrig blieb. Dann, für Orchester, das berühmte Air, derart langsam, daß ein Sechzehntel die Zählzeit war und es mich wundernimmt, daß das Stück überhaupt ein Ende genommen hat! Dann Händel! Wie darf es zunächst sein, daß ein Künstler wie Ramin derart saloppe Programmangaben macht: Konzerte für Orgel und Orchester G-Moll und B-Dur. Es gibt nicht weniger als drei G-Moll und vier B-Dur-Konzerte, von denen aus op. 4 Nr. 3 und Nr. 2 gespielt wurden. So schön und treffend der Vortrag nun vielfach auch war, es fehlte nicht selten die absolute Akkuratesse, jene technische Peinlichkeit, die man von einem derartigen Künstler erwarten kann, weil man weiß, daß er sie hat, wenn er wirklich will. Ramin sei sich bewußt, daß um so mehr Gefahren lauern, je mehr man Talent besitzt, vor allem halte er sich an das Vorbild seines einstigen Lehrers Straube, der mit einer Energie seine Konzerte vorbereitet, die ihm ganz besonders zu seinem Ruhme verholfen haben. Verfehlte Tempi gab es dann besonders im Concerto grosso G-Dur (Nr. 1), obwohl Scherchen gerade Händel wirkliches Verständnis entgegenbringt. Wie kann man, um nur an eines zu erinnern, ein Tempo giusto zu einem Allegro vivace umdeuten.

Einen Klavierabend mit modernsten Stücken wollte ich mir nicht entgehen lassen, zumal wenn ein so berufener Vertreter wie E. Schulhoff die klangliche Übersetzung besorgt. Nicht weniger als beinahe ein Dutzend Komponisten spazierten auf, wobei sie alle zusammen trotzdem nicht einen ganzen Komponisten ausmachen. Eines kann ich aber ebenfalls nicht, ihnen auch nur irgendwie gram sein. Abgesehen davon, daß sie mit ihren Stücklein heute bereits völlig gefahrlos geworden sind und nur jemand verführen können, an dem wirklich nichts zu verderben ist, macht die Art, wie manche von ihnen mit einem gewissen Aufwand von Geist recht dumm tun, unbedingt einen gewissen Spaß, wie auch die echten „dummen Augusts" im Zirkus geistige Kameraden sind und für mich höher stehen als manches „seriöse" bemooste Haupt. Übrigens dürfte vielleicht ein späterer Historiker sagen, daß Komponisten wie Casella (Deux Contrastes), A. Hába (Groteske), F. Petyrek (Wurstelprater), Gerard Tyrwhitt (Drei kleine Trauermärsche), auch J. Stravinski (Piano-Rag-Music) der Musik die Karikatur etwa im Sinne von Gulbranson im „Simplizissimus" zuführen wollten, und wer der Ansicht ist, daß dieses seelenlose Gebiet auch der Musik einverleibt werden solle, kann in dem Vorgehen dieser Komponisten sogar etwas Verdienstliches sehen. Der tiefer Blickende macht von derartigem natürlich den Rückschluß, indem er sagt, daß auf derartiges in der Musik nur kommt, wer kein von innen herausquellendes Gefühl besitzt, statt dessen von außen einige Beobachtungen im karikierenden Sinne auffängt und zu ihrer Darstellung das Klavier zu Hilfe nimmt. Und dieses schließlich harmlose Vergnügen muß man doch den Betreffenden lassen. Das Verfehlteste, sich wegen derartigem auch nur ein bißchen zu ereifern. Übrigens gab's auch etwas Geformtes, eine kleine Suite op. 12 von K. B. Jirák, die einen Könner zeigt. Schade ist's um einen B. Bartók (Suite op. 14); schließlich aber kommt immer, es mag sich einer wenden wie er will, das zum Vorschein, was man eigentlich ist. Hübsch war noch die Anmerkung auf dem Programm: „Es wird gebeten, sich während der Vorträge aller Arten von Kundgebungen gänzlich enthalten zu wollen und äußerste Ruhe bewahren zu wollen." Hr. Schulhoff wird aus Erfahrung sprechen; einiges lautes Lachen gab's aber trotzdem, die Haltung des zahlreichen, sich wie Auguren benehmenden Publikums war aber tadellos.

Das 20. Gewandhauskonzert leitete wieder Fritz Busch; doch besuchte ich es seines Programms wegen nicht. Erstens ist mein Bedarf an Brucknerschen Sinfonien (die Fünfte) für dieses Jahr reichlich gedeckt, zweitens sehe ich keinen Grund ein, die gegenwärtige Bruckner-Mode mitzumachen. Auch die Thomaner mit den geistlichen Gesängen H. Wolfs konnten mich nicht locken. Höre ich z. B. den Eichendorffschen „Einsiedler", der textlich bis auf den Simplizissimus des Grimmelshausen zurückgeht, unter der affektierten und geistig gänzlich verfehlten Überschrift „Resignation" — warum nicht gleich Rêverie —, so denke ich an ein anderes Gedicht des unsterblichen Dichters, das sich „Zorn" betitelt, und wünschte von Herzen, daß diesem Zorn der Autor dieser gekünstelten geistlichen Gesänge sich hätte aussetzen müssen. Da wär's dann auf gut deutsch und nicht französisch zugegangen. Als weiteres Orchesterwerk stand noch die Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 auf dem Programm.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Nachdem die exorbitante Mahlerei etwas nachgelassen hat, ist man in Berlin, dieser Hochburg der deutschen Dekadenze, in eine neue Verrücktheit geraten: man spielt bis zum Exzesse die Werke Tschaikowskys. Sogar in den populären Sinfoniekonzerten des Philharmonischen und Blüthnerschen Orchesters gibt es ganze „Tschaikowsky-Abende". Die Pathetische Sinfonie und die „Rokokovariationen" für Violoncello grassieren geradezu. Auch der Opernkomponist und Opernkapellmeister Ignatz Waghalter servierte uns ersteres Werk in seinem mit dem Philharmonischen Orchester gegebenen Sinfoniekonzerte. Er brachte, ganz im Gegensatze zum verstorbenen Nikisch, weniger die darin steckende westliche Eleganz als vielmehr die gleichfalls herausschauende östliche Brutalität zum Ausdrucke. Die vorangehende erste Sinfonie von Brahms gelang weit besser. Angemessener wäre da aber Raffs „Lenore" gewesen, damit das Publikum einmal gehört hätte, inwieweit sich der Russe für den dritten Satz seines Werkes durch den Marsch des anderen „anregen" ließ. Anderseits aber hätte man der neunten Sinfonie Beethovens, die binnen einer Woche viermal, nämlich durch Scheinpflug, Waghalter und Furtwängler zu hören war, jene erste von Brahms voranstellen sollen, um die allerdings weniger plumpen Beziehungen der beiderseitigen Finalpartien darzulegen. Aber Furtwängler gebührt wenigstens das Verdienst, vor dieser neunten Sinfonie die kostbare Doppelfugenouvertüre op. 124 (Zur Weihe des Hauses) gebracht zu haben, deren Komposition mitten in die jener Sinfonie (op. 125) und der Missa Solemnis (op. 123) fiel. Die Aufführung soll wundervoll gewesen sein, wir waren aber wieder, wie gewohnt, nicht mit Referentenkarten bedacht. Daß jetzt, angesichts des nahenden 25. Todestages des Großmeisters, sehr viel Brahms gespielt und gesungen wird, ist ein gutes Gegengewicht gegen die Tschaikowskymanie. Vorläufig hat man da die Kammermusik mobil gemacht; die Haupttruppen werden aber bald folgen.

In der Sinfonieliteratur begegneten wir auch zwei neuen Werken. Das eine, eine „Renaissance" betitelte Sinfonie der Berliner Komponistin Henriette von Lennep, führte Artur Löwenstein mit dem Blüthner-Orchester auf. Es ist eine ausgesprochene Dilettantenarbeit, die selbst als Schülerwerk in einem der Prüfungskonzerte des Leipziger Konservatoriums nicht zugelassen worden wäre. Bruckners nachfolgende Romantische Sinfonie verwischte den unerquicklichen Eindruck. Das andere Werk ist eine D-Moll-Sinfonie von Robert Heger, die Hugo Reichenberger mit dem Philharmonischen Orchester zum besten gab. Das leider zu breit gesponnene Werk eines reifen, tüchtigen Musikers, der aber wenig eigene Gedanken hat und sich die Sache auch noch durch eine ungünstige, zu metallfarbene Instrumentation verdirbt. Im ersten Satze weiß er zudem mit dem an sich plastischen Hauptthema nichts anderes anzufangen, als es einfach immer zu wiederholen. So fand das Werk wenig Gegenliebe. Doch kam das Schlimmste erst hinterher. Da drosch Eugen d'Albert Beethovens erhabenes Es-Dur-Konzert in einer abstoßend lieb- und gefühlslosen Weise herunter. Nur im Mittelsatze erinnerte dies und das an wahre Musik und Klavierspielkunst. Der Gipfel der Brutalität wurde aber in Liszts „Totentanz" erreicht. Hier benutzte der ehemals so große Pianist seine Arme als Dreschflegel, die unbarmherzig in furchtbarem Schultergelenksschwunge auf die Klaviatur niedersausten. Es war ein so wüstes, unmusikalisches Gedröhn, daß man von dem hier gewiß nicht gerade reserviert auftretenden Orchester meist keinen einzigen Ton hörte. Herr d'Albert hat das pianistische Terrain längst an andere verloren und wird es nie zurückerobern, so sehr ihm auch jene prominente Horde, die sich auch für die Ringkämpfe begeistert und jetzt die Einführung der Stiergefechte in Berlin propagiert, Beifall brüllt. Darin scheint sich die hiesige Kritik einig zu sein. Glücklicherweise hatten wir diesen Winter Liszts Totentanz durch Joseph Pembaur und Nikisch in ungleich besserer Erinnerung, und was Beethovens Es-Dur-Konzert betrifft, da sollte Herr d'Albert an Conrad Ansorges unvergleichlicher Leistung erkennen, was wirklich Größe im Vortrage ist. Pembaur und Ansorge gaben letzthin eigene Klavierabende, in denen die höchste Klavierspielkunst zur Entfaltung kam. Pembaur spielte nur Chopin, Ansorge ausschließlich Beethoven, beide am gleichen Abend in Nachbarsälen. Ersterer reichlich „eigenartig", letzterer mit dem großen, auf das Ganze gerichteten Zuge, zu dem er sich längst durchgerungen hat. Weiter gedenke ich des vortrefflichen Waldemar Lütschg, der ein gemischtes Programm spielte und damit wieder als eine Säule aus jenem herrlichen Zeitalter der Klavierspielkunst dastand, da die Schönheit noch nicht diskreditiert war und ein schlichtes, gerades Musikempfinden noch hoch im Kurse stand. Zu denen, die Herrn d'Albert das Terrain abgenommen haben, gehört auch Frederick Lamond, der stille, ohne Reklametrommel wirkende Schotte. Mit seinem Konzerte fand schon wieder die Einweihung eines neuen Saales von 270 Plätzen statt. Die sächsische Klavierfabrik von August Förster hat ihn erbaut, wohl hauptsächlich zur Propagierung ihrer eigenen Instrumente. Der Saal ist reizend, gut gelegen und scheint eine vortreffliche Akustik zu haben. Von Lamonds Leistungen faszinierte mich besonders die großartige Reproduktion von Liszts Fantasie über Fragmente aus Aubers Oper „Die Stumme von Portici". Man muß diese geistvolle Verwebung der Melodien mit den genialsten Virtuoseneinfällen in solch seltener Vollendung vorgetragen hören, um einzusehen, was da an pianistischen Werten vorhanden ist. Dann waren zwei Jüngere am Werke, die beide, und zwar unmittelbar nacheinander, Beethovens gewaltige Sonate op. 106 vortrugen, die Neunte Sinfonie unter den Klaviersonaten, wie Bülow einmal sagte: Alfred Höhn und Egon Petri. Beider Vortrag war technisch souverän, derjenige Höhns aber innerlicher. Endlich noch eine von den neuen Klaviererscheinungen, auf die man uns von Budapest aus eigens aufmerksam machte: Lili Keleti. Ihr Spiel zeichnet echt musikalisches Wesen, Temperament und technische Zuverlässigkeit aus. Da war es nicht ohne Reiz, von ihr Schumanns vielgespielten Karneval zu hören. Auch Beethovens Studienwerk der 32 C-Moll-Variationen zeigte die Spielerin von der besten Seite.

Ich wende mich nun noch den Chorkonzerten zu. Hier war für uns neu des Berliner Meisters Kaun längst erschienenes und längst auswärts gegebenes Werk „Mutter Erde". Es wurde von der Singakademie gut herausgebracht und von derselben Geistesgröße, die neulich Wieniawskis D-Moll-Konzert als „notorischen Schmarren" abtat, als „harmlos" zensiert. Demgegenüber seien die Oratorienvereinsdirigenten versichert, daß es sich hier um eines der besten Meisterwerke der zeitgenössischen Literatur und zugleich um ein solches handelt, das in seiner gesunden Setzart der Aufführung keine exorbitanten Schwierigkeiten entgegenstellt. Kauns Berliner Unstern ist eben, daß er ein einheimischer und deutscher Meister ist. Da hat man denn auch in der Staatsoper für seine Werke keine Zeit, die augenblicklich ganz von der auch deutsch bzw.

preußisch gewordenen Schrekeritis absorbiert wird. Eine richtige „Uraufführung" war dagegen im vierten Konzerte des Kittelschen Chores: Ermunterung, Ode von Hölderlin, für Chor und großes Orchester von Arno Rentsch, das nicht ungewöhnliche und nicht leichte Meisterstück eines noch jungen Berliner Komponisten. Die Aufführung gelang glänzend. Ihr folgte eine von Schumanns „Manfred" mit Ludwig Wüllner als Hauptrezitator. In derselben Zeit wurde im Blüthnersaale auch Schumanns „Faust" gegeben, wozu man uns aber nicht eingeladen hatte. Das schadet nichts, denn man weiß ohnehin nicht, wie man der Konzertüberfülle Herr werden soll.

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

P. Mascagnis „Der kleine Marat".

Am 11. März erlebte hier Mascagnis neueste Oper „Der kleine Marat"*) ihre Uraufführung in deutscher Sprache. Im vorigen Jahre war sie in Rom zum ersten Male in Szene gegangen. Warum die Eile, die diesmal Dresden entwickelte? Man ist ja sonst hier nicht so neuheitensüchtig! Die einen sagen, Reiner hätte das Werk angenommen, als er als Konzertdirigent in Rom weilte. Die andern meinen, Scheidemantel könne es gewesen sein, der den Text — übrigens an vielen Stellen wenig gesanglich — übersetzte. Schließlich ist es natürlich gleich, wer die Oper annahm, und höchstens eine gewisse Bitterkeit blieb, weil man hier seit Jahren deutsche Komponisten völlig übersah. Die Nichtachtung Pfitzners darf man dabei gut schon auf Schuchs Konto buchen. Man hätte hier z. B. zur Zeit, da wir in Minnie Nast eine ideale Agnes hatten, den „Armen Heinrich" glänzend geben können. Aber Schuch, der von Pollinis italienischem Opernunternehmen kam, war auf die italienische Musik besonders eingestellt. Rossinis Barbier, Puccinis Bohème, Toska und Butterfly — da war er in seinem ureigensten Element. Insofern begrüße ich gerade für die Dresdner Oper auch die Berufung Buschs besonders, weil voraussichtlich jetzt auch die deutsche Musik einen Anwalt in ihm gewinnen wird. Schrieb er mir doch unlängst auf die Übersendung meiner kleinen Weber-Schrift hin: „Ich bitte Sie, überzeugt zu sein, daß ich meine ganze Kraft einsetzen werde, um an der traditionsreichen Stätte im Sinne dieses genialen Operndramatikers tätig zu sein!" Im Sinne Webers — nun, dann kommt die deutsche Oper nicht zu kurz weg! —

Im übrigen bin ich nun aber keineswegs geneigt, mich gegen Mascagnis diesmalige Bevorzugung zu ereifern. Dafür, daß uns seine Landsleute die schönen, urdeutschen Gaue Südtirols wegnahmen, kann man schließlich ihn nicht verantwortlich machen. Jene „Sehnsucht nach Italien" aber, von der u. a. auch Georg Simmel in seinem wertvollen Aufsatz „Die Dialektik des deutschen Geistes" als von der des Deutschen „nach seinem Gegenteil, seinem Anderen, seiner Ergänzung" spricht, ist uns doch einmal von unsern Urvätern überkommen, und dem Zauber der alten Kultur dieses Mittelmeerlandes; wer kann sich ihm entziehen, der jemals seinen Boden betrat! — Ich vermag mich dementsprechend nicht zu jenem Teutonismus zu bekennen, auf den die einseitigen Wagner-Bekenner zumeist eingeschworen sind, betrachte also die autochthone Entwicklung des musikalischen Dramas in Italien als eine durchaus berechtigte und brachte infolgedessen auch dem neuen Werke Mascagnis ehrliches Interesse entgegen. Allerdings mit der Einschränkung, daß ich mich hinsichtlich der eigentlichen Erfindung von vornherein keinen großen Erwartungen mehr hingeben konnte nach dem Abstieg von der Bauernehre zum Freund Fritz und von diesem zur Rantzau, den ich noch selbst seinerzeit sozusagen amtlich beglaubigen mußte, und nach dem, was mir von den seitdem noch erschienenen Mascagnischen Opern berichtet wurde. Es interessierte mich also mehr die Frage einer stilistischen Entwicklung. Daß diese bei dem dramatischen und theatralischen Wirklichkeitssinn der Italiener bei dem Grundsatz haltmachen würde: auf der Bühne die reichbewegte Handlung, vermittelt durch das gesungene Wort, im Orchester nur deren Unterstützung und Untermalung — das setzte ich allerdings voraus. Aber immerhin, dieser „neue Mascagni" zeigte doch, daß sein Schöpfer die Entwicklung des musikalischen Dramas nicht unberücksichtigt ließ, und z. B. der Schluß des ersten Akts verrät, daß er sich auch auf jene Stimmungsdramatik versteht, die szenisches Geschehen nur mit diskret andeutenden Mitteln musikalisch unterstützt. Wenn auch im allgemeinen der Eindruck überwiegt, als ermangele Mascagnis ganzes Wesen jener verfeinerten künstlerischen Kultur, die Puccini schon als Sprossen einer uralten angesehnen Musikerfamilie eigen ist. Mich dünkt, sonst hätte Mascagni auch das Grundgebrechen des ihm von Giovacchino Forzano gereichten Textes nicht übersehen können.

Die Handlung versetzt uns nach Nantes an die Ufer der Loire und in das Jahr 1793. Dort führt als würdiger Vertreter Marats und Robespierres Jean Baptiste Carrier, der Erfinder der berüchtigten Noyaden (Massenertränkungen) seine Schreckensherrschaft. Man nennt ihn den Oger (ogre = Menschenfresser). Ein junger Aristokrat, der Sohn einer Fürstin von Fleury, ist der Held des Stückes. Um seine Mutter zu retten, weiß er sich, die Rolle eines Parteigängers (daher der kleine Marat) spielend, das Vertrauen des Unmenschen zu gewinnen und schließlich mit Hilfe von dessen Nichte Mariella in den Besitz der befreienden Unterschrift zu setzen. Das Ende ist: der „Oger" wird erschlagen. Mutter, Sohn und Geliebte entfliehen mit Hilfe eines Zimmermanns, der das Modell zu den Ertränkungsschiffen konstruiert hatte. Die Figur eines jungen, von Bonapartes Heer kommenden Offiziers, der den Schreckensmann zur Rede stellen soll, bleibt leider dramatisch völlig unbenützt; er wäre der berufene Gegenspieler zum Oger gewesen! Hier lag die Möglichkeit vor, die Handlung über den Einzelfall hinaus zu weiten und ihr einen historischen Hintergrund zu geben. Daher das dramatische Versagen des Schlußakts, sein Verlaufen in rein äußerliches Geschehen, Filmdramatik.

So wie er ist, bietet der Stoff im ganzen über das Sprechgesangliche hinaus zu wenig musikalisch zu verwertende Szenen, und z. B. im ersten Akt gibt es nur einen lyrischen Ruhepunkt in Gestalt der Begegnung der im Gefängnis schmachtenden Mutter mit dem vor diesem Wache haltenden Sohn. Diese kurze Szene und der schöne, die Stimmung wirklich erschöpfende Gesang der zur Ertränkung verurteilten Opfer auf dem Wasser gehören zu den stärksten Eindrücken, welche die Musik der Oper bietet. Im zweiten Akt erhebt sie sich in den Szenen zwischen Mariella und dem kleinen Marat zu lyrischem Aufschwung, doch ohne die ursprüngliche melodische Kraft, die man vom Komponisten der Bauernehre erhoffte. Im übrigen überwiegt der dramatisch akzentuierte Sprechgesang und die orchestrale Situationsschilderung, in der man freilich die raffinierte Klangfarbigkeit Puccinis vermißt, ohne doch seine Vorbildschaft verkennen zu können. Im letzten Akt kommt es, wie schon angedeutet, kaum noch über Situationsmusik hinaus. Und so mußte denn schließlich auch der entscheidende Erfolg ausbleiben und die Aufnahme der rechten Wärme entbehren. Es gab am Ende den üblichen Premièrenrummel, zu dem noch einen besonderen Anlaß das Gerücht bot, Mascagni werde anwesend sein. Indessen er kam nicht,

*) Die Casa Musicale Sonzogno in Mailand, Mascagnis alter Verlag, veröffentlichte einen vornehm ausgestatteten Klavierauszug von Guido Farinelli.

sandte vielmehr eine Drahtung, daß er durch dienstliche Verpflichtungen an Rom gefesselt sei.

Für die Aufführung unter Kutzschbachs musikalischer und Tollers Spielleitung war es von besonderer Bedeutung, daß unsrer Bühne für die Partie des kleinen Marat die Tenorstimme Curt Tauchers mit ihrer leuchtenden Höhe zur Verfügung stand; denn sie ist weitaus die bedeutendste der Oper. Die Rethberg setzte für die Mariella ihre schöne Stimme ein. Plaschke verkörperte den Schreckensmann. Die Episodenrolle des Zimmermanns hob Staegemann wirksam heraus. Der Chor aber (unter Pembaur) löste seine umfängliche Aufgabe in dieser Revolutionsoper ganz prächtig. Ad vocem Revolutionsoper: Der textlich und musikalisch gleich kitschigen „Revolutionshochzeit" d'Alberts ist „Der kleine Marat" jedenfalls vorzuziehen. Wilhelm Kienzls „Kuhreigen" aber kam nicht nach Dresden.

Besprechungen

Georg-Göhler-Album. 26 ausgewählte Lieder für hohe Stimme. C. A. Klemm, Leipzig-Chemnitz.

Vorliegende Sammlung bedeutet eine willkommene Gabe für alle Freunde von Göhlers Liedern. Sie enthält 8 Nummern aus den „35 Indischen Liedchen", 11 Nummern aus den „53 Gedichten nach Texten von H. Löns" und noch 7 Nummern nach Texten von Goethe, Rückert, Heise, Greif und Leuthold. — Der moderne Musiker wird die Lieder Göhlers mit einer gewissen Enttäuschung aus der Hand legen, denn was er sucht, interessante und bizarre Harmoniefolgen, modern orchestrale Behandlung des Klaviers usw., all dies wird er hier nicht finden. Dagegen sind hier Dinge vorhanden, die heute so ziemlich in Mißkredit gekommen sind: Einfache, tonale Melodien (was man heutzutage beileibe nicht vergessen darf, beizufügen), die bisweilen fast jedes Kind nachsingen könnte. Dazu eine vielfach sogar anspruchslose, nirgends größere Schwierigkeiten bietende Klavierbegleitung. Daß aber nichtsdestoweniger eine hohe und tief künstlerisch gebildete Seele aus diesen Liedern spricht, mag der Leser aus den folgenden Zeilen ersehen. Göhler ist ein Charakter. Er schämt sich nicht, sich so zu geben, wie er ist. Die einfachsten seiner Lieder sind Blumen, die unscheinbar am Wege stehen; aber es sind wirkliche Blumen, womit wir sagen wollen, daß es Gewächse einer gesunden Natur sind. Und, in der Tat, diese Natur ist so gemütvoll, derart zu Herzen dringend, daß, wer sich etwa die Lönslieder einmal zu eigen gemacht hat, sich an ihnen immer wieder zu erfreuen vermag, wie etwa an guten Volksliedern. Auf welch feine, rührende Weise ist z. B. in Nr. 17 die Sehnsucht des liebenden Mädchens getroffen, oder in Nr. 16 auf geradezu geniale Art der „bittersüße" Gesang der Nachtigall. Ein ungemein zartes und gefühlstiefes Lied ist Nr. 24 „Der schönste Platz". Der Schluß: „wo die klaren Quellen rauschen, war das schönste Mädchen mein" ist geradezu ergreifend schön und dabei mit den einfachsten Mitteln einer feinen Lyrik erreicht, ohne irgendwelches Pathos. — Die andern Lieder, sofern sie nicht direkt im Volkstone wurzeln, halten wir nicht für so überzeugend wie diese, obwohl man auch sie mit großer Freude betrachten kann. Daß Göhler der Humor nicht fremd ist, beweist z. B. das Liedchen „Die Madonna mit den Mandarinen". Es ist kein grotesker Humor, sondern ein harmloser, aber ganz reizender, wie man ihn vielleicht in alten italienischen Lustspielen antrifft. Diese vielen kleinen Schelmereien, die in dem Liedchen angebracht sind, wer sollte daran keine Freude haben? — Wir sind in der angenehmen Lage, noch eine ganze Anzahl von Göhlers übrigen, hier nicht enthaltenen Liedern zu kennen. Es sei uns daher gestattet, hier auch noch einige Worte darauf zu verwenden. Freunde edler Haus- und Volksmusik seien besonders auf die vollständige Ausgabe der Lönslieder hingewiesen, von denen das 3. Heft aus vier Duetten für Sopran und Tenor und eines für Sopran und Alt besteht. Sehr hübsch sind auch die 5 Sesenheimer Lieder, in denen das natürliche, fröhlich-naive Gemüt des Komponisten bei den jugendfrischen Gedichten Goethes auf lieblichste Weise zur Entfaltung kommt. Sehr dankbare Sachen sind auch unter den Liedern von Rückert mit ihren mystisch-romantischen Texten oder unter solchen mit geistlichen Texten von Gryphius, St. Augustinus u. a. Letztere eignen sich gerade auch zum Vortrag in der Kirche, wie denn die Begleitung ohne wesentliche Änderungen auf die Orgel übertragen werden kann. — Sein Bestes, und das muß hier klar ausgesprochen werden, gibt und wird Göhler immer in den Liedern geben, die aus dem Volksempfinden heraus geboren sind, denn da ist seine Seele am unmittelbarsten beteiligt. Hier ist der Born, aus dem seine Lyrik quillt, und wir dürfen uns um so mehr freuen, in Göhler einen Komponisten von so ausgesprochen volkstümlicher Begabung zu besitzen, als solche seit langer Zeit außerordentlich selten geworden ist. Wir wüßten im Augenblicke niemand, der ihm heute an die Seite gestellt werden könnte. In so einem kleinen Liede spiegelt sich denn auch eine ganze Welt. Es darf nicht minder als ein Kunstwerk angesehen werden, wie etwa eine Oper. Was in dem einen auf die kleinste, konzentrierteste Form beschränkt ist, nimmt beim andern große, nach allen Seiten hin entwickelte Ausmaße an. Man kann hier, wenn man will, den Vergleich zwischen einer Taschen- und einer Turmuhr anstellen. Leider gehen heute letztere (obwohl sie viel Lärm machen) fast alle falsch, weil der geistige Mechanismus schlecht und unbrauchbar ist. Wir halten uns daher lieber an so kleine, feingeartete Taschenuhren, wie sie uns Göhler bietet, und überlassen die „Turmuhren" der Öffentlichkeit, falls sie nicht vorzieht, unserem Beispiel zu folgen. — Gesundes und natürliches Empfinden muß man zu diesen Liedern mitbringen, und allen, die noch ein solches haben, sei die Sammlung aufs wärmste empfohlen. W.

Heinrich Kaspar Schmid. Bayrische Ländler op. 36 für Klavier zu 2 und 4 Händen. Mainz, B. Schotts Söhne.

Beethovens und Schuberts Deutsche Tänze und Ländler dürfen sich dieses jüngsten ihrer zahlreichen Nachkommen herzlich freuen! Es ist kerndeutsche, gesunde, natürliche und melodisch reizende Hausmusik, die jedem gefällt und gefallen muß. Eine bayrische Sondernote ist entschieden da: sie äußert sich im kecken, feurigen und dabei gern ostinat beharrenden Rhythmus so mancher Nummer dieser gar artig durch das „Motto" der ersten Takte ununterbrochen zusammengehaltenen anmutigen Rosenkette von herzigen Ländlern; aber Schuberts liebes bebrilltes Antlitz lugt doch noch öfters hindurch, und das ist gewiß gut so! In dem nach Harmonie und Stimmenführung ungemein sauber und sorgfältig durchgezeichneten, doch leider nicht immer sehr handlichen oder gar eleganten oder farbigen, vielmehr oft durch oktavierte „Cellobässe" mit kleinen schwerfälligen Bleigewichtlein behangenen Klaviersatz merkt man, daß der heute in Karlsruhe als Direktor der Musikakademie wirkende Komponist — eine der schönsten Hoffnungen des Münchner Thuillekreises — im Grunde von der Kam-

mermusik kommt und in der Klaviermusik eigentlich nur von Zeit zu Zeit sehr talentvolle „Gastrollen" (Thema und Variationen nach Thuilles „Lobetanz", Fantasie „Waldgang") gibt.

Stephan Krehl, Zwei Sonatinen op. 34. Für Klavier. Leipzig, Steingräber-Verlag.

Ich bin noch so altmodisch, von Sonatinen, trotz des groben Unfugs eines gelegentlichen Konzertvortrags der Regerschen, in erster Linie einen hohen Unterrichtswert zu verlangen. Diesen haben Krehls Sonaten durch meisterliche knappe Form, anmutigen Inhalt, bequem spielbaren durchsichtigen Klaviersatz, außerordentlich mannigfaltige und bewegliche Rhythmik und — nicht das wenigste — unaufdringliche Erziehung zu einer moderneren, farbigeren und freieren Auffassung der Harmonik. Ja, ich möchte glauben, daß gerade im reichen, rhythmischen und harmonischen Kleinleben der ganz besondere Wert dieser Sonatinen beruht. Im übrigen hat eine jede ihre eigenen und feinen Reize. Ich finde sie im ersten, marschartig stilisierten Satz der ersten in zarter harmonischer Archaisierung, im zweiten, langsamen im ebenso strengen wie klingenden Kanon, im dritten im kerndeutschen „Freischütz-Ton" eines herzigen Ländlerthemas; in der zweiten Sonatine dagegen in einem, im ersten Satz etwa noch entfernt von Brahms kommenden, im zweiten aber ganz und gar in hellen Übermut mündenden Humor, dessen neckische rhythmische Kaprizen und Fußangeln durch den Gegensatz einer eingeschobenen warmen lyrischen Episode doppelt reizend wirken. Dr. W. Niemann

Bernhard Schneider, Sonne, Sonne, scheine. Steingräber-Verlag, Leipzig. 8° quer.

Das Werk enthält 25 alte und neue Volkskinderlieder aus den verschiedensten deutschen Landschaften von den Alpen bis zur Wasserkante. Bernhard Schneider hat zu diesen Liedern eine interessante, abwechslungsreiche (gleiche Melodiestellen haben bei der Wiederkehr andere Begleitung) und moderne Klavierbegleitung geschrieben, so daß man manch lieben alten Bekannten in ganz neuem Gewande begrüßen kann. Scherenschnitte von Hannah Schneider bilden noch eine besondere Zierde des Buches, das allen Freunden des Volkskinderliedes wärmstens empfohlen werden kann. W. Röhl

H. Pilz und B. Schneider, Kinderreigen und Singspiele. Steingräber-Verlag, Leipzig. 8° quer.

20 Reigen und Singspiele, unter denen sich auch einige Volksweisen befinden, sind in dem Werke zusammengestellt. Aufstellungspläne für die Spielenden, Texterläuterungen, zum Teil durch Scherenschnitte Hannah Schneiders noch besonders anschaulich gemacht, gehen jedem Reigen voran. Die Texte sind dem kindlichen Gedankenkreise angepaßt, zweistimmige Vertonung und Klavierbegleitung schmiegen sich ihnen gut an. Die Tänze, der Gesang, sowie die Begleitung sind auch bei den umfangreicheren Stücken nicht sonderlich schwer auszuführen. Viele der Reigen können auch ohne Klavierbegleitung ein- oder zweistimmig von den Kindern gesungen und so im Freien gespielt werden. Auch diesem Werke ist weiteste Verbreitung zu wünschen. W. Röhl

Neuerscheinungen

Anzeige von Musikalien

Unter dieser Rubrik zeigen wir solche uns zugesandte Musikalien an, die eine nähere Besprechung nicht verlangen, aber empfohlen werden können. Gelegentlich orientiert eine kurze Bemerkung. Musikalien, die wir künstlerisch nicht vertreten können, finden hier also keine Aufnahme.

Ettinger, Max: Drei Lieder aus dem Chinesischen für Singstimme und Klavier. Op. 16. Berlin, Bote & Bock. (Lieder moderneren Charakters, also keine wirklichen Lieder, enthalten einige hübsche Stellen poetischer Art; vieles parlandomäßig.

Eulenburg, Philipp zu: Die beliebtesten Skaldengesänge zur Laute gesetzt von Hans Schmidt-Kayser. 2 Hefte mit 9 Liedern. Ebenda. (Die trefflichen Lieder werden Lautensängern willkommen sein. Die Lautenbegleitung verlangt aber öfters sehr gute Spieler.)

Reger, Max: Das Dorf, für eine Singstimme und Klavier (auch mit Orchesterbegleitung) op. 97 Nr. 1. Ebenda.

Derselbe: Gavotte op. 82 Nr. 5. Für Violine und Klavier übertragen von Issay Barmas. Aria aus der Suite A-Moll op. 103 für Klavier bearbeitet von F. H. Schneider.

Neal, Heinrich: Sechs Spezialetüden für die höhere Stufe des Klavierspiels op. 49. — Musikalischer Formenschatz. 1. Teil. 12 leichte vierhändige Stücke für den Klavierunterricht op. 55. — 25 kleine Klavieretüden. Zur Einführung in die moderne Musik. In allen Dur- und Molltonarten in chromatischem und Ganztonsystem. (Über Nealsche Kompositionen s. 1. Oktoberheft. Daß die Jugend schon im Ganztonsystem unterrichtet wird, halten wir für verderblich. Zuerst heißt es sich in angestammtem Hause zurechtfinden.)

Grünfeld, A.: Op. 50 Nr. 1. Lied ohne Worte für Violine und Klavier übertragen von Issay Barmas. Berlin, Bote & Bock.

Korngold, Erich Wolfgang: Lieder des Abschieds op. 14 für Singstimme und Klavier. Mainz, B. Schotts Söhne. (Die Lieder können nur Freunden der Korngoldschen Musik empfohlen werden. Mit Liedern haben die Stücke wenig zu tun, obwohl sogar einmal die Strophenform durchblickt. Bezeichnend sind die vielen, extra verlangten Portamenti für die breit deklamatorische, einer natürlichen Melodik vollkommen entbehrende Singstimme. Derartige Liedermusik wird bald antiquarisch anmuten.)

Mraczek, Joseph Gustav: 6 Lieder für eine Singstimme und Klavier. Die meisten einzeln. Magdeburg, Heinrichshofens Verlag. (Moderne Lieder, bei denen aber, wenigstens gelegentlich, etwas Natur sichtbar wird, besonders: Was machst du aus dem Leben, Ninon? In der Klavierbegleitung viel Klangliches durch billig gewordene Arpeggien.)

Herrmann, Eduard: Romanze für Violine und Piano. Op. 35. Berlin, Raabe & Plothow. (Von mittlerer Schwierigkeit.)

Singer, Otto: Drei Vortragsstücke — Serenata, Aria, Scherzoso — für Violine mit Klavierbegleitung, op. 17. Leipzig, J. H. Zimmermann. (Gefällige, für den Unterricht verwendbare Musik.)

Kaun, Hugo: 4 Lieder für eine Singstimme und Klavier. Op. 113. Einzeln. Breslau, J. Hainauer.

Raccólta di Studi per Violino. Scelti, coordinati per difficultà progressiva etc. 3 Serien. Kreutzer, Fiorillo, Rode — Spohr, Dont, Gaviniés —, Vieuxtemps, Wieniawsky. Von E. Ballarini, Violinprofessor am Verdi-Lyzeum zu Turin. Triest, C. Schmidl. (Da Deutschland mit derartigen, an und für sich trefflichen Sammlungen versorgt ist, dürfte diese weiter nicht in Frage kommen.)

Kreuz und quer

Wilhelm Furtwängler definitiv zum Dirigenten der Gewandhauskonzerte gewählt. Die starke Gefahr, daß Abendroth der Nachfolger Nikischs werden könnte, indem das Orchester sogar mit einer gewissen Leidenschaft für diesen Dirigenten eintrat, während die Gewandhausdirektion von Anfang an Furtwängler im Sinne hatte, ist glücklich beseitigt, und über beseitigte Gefahren braucht man nicht mehr zu reden. Immerhin können wir sagen, daß unser Warnungsruf noch zur rechten Zeit gehört werden konnte. Unser ausgezeichnetes Orchester beglückwünschen wir aber zu seiner Selbstüberwindung, die unendlich höher zu bewerten ist, als wenn man sich um allen Preis auf etwas versteift*). Da erkennt man zugleich, daß noch echte Disziplin alter Währung in der Künstlerschar steckt, eine Disziplin, die zugleich die Gewähr für ein friedlich-siegreiches Zusammenarbeiten mit dem neuen Führer gibt. Auch wir bringen Furtwängler, trotzdem wir ihn als Dirigenten nur bruchstückweise kennen, volles Vertrauen entgegen, zumal dieser Künstler unter erlesenen Fachleuten als die gegenwärtig impulsivste und stärkste Dirigentenpersönlichkeit angesehen wird. Furtwängler gilt zudem als ein hochgebildeter, geistiger Mann, und nichts kann uns erwünschter sein, als wenn gerade auch ein solcher an die Spitze des Leipziger Musiklebens tritt. Der neue Dirigent wird deshalb auch ohne weiteres erkennen, daß die Eigenart des Gewandhauses ihm ein überaus reiches Betätigungsfeld eröffnet (s. unsern Artikel: Das Erbe Nikischs in Nr. 4 der Zeitschrift für Musik), das einen Mann in der Vollkraft der Jahre — Furtwängler ist 36 Jahre — noch im besonderen reizen kann. Eine starke Zufuhr von echtem, männlichem Geist kann zudem das Leipziger Musikleben nicht nur brauchen, sondern hat sie sogar nötig, damit die Stadt Bachs, Mendelssohns, Schumanns und Wagners in stark vermehrtem Maße die geistigen Beziehungen zur Tonkunst zu unterhalten vermag. Wird es richtig geführt, so läßt sich mit dem hiesigen Publikum auch in heutiger Zeit sehr wohl etwas anfangen, da eine starke, auf natürliches musikalisches Gefühl sich gründende musikalische Resonanz vorhanden ist. Diese muß aber eine starke geistige Prägung erhalten, und vor allem im Zeichen musikalischen Geistes möchten wir Furtwängler begrüßen. Dann gelingt es, gute Geister zu bannen.

Furtwängler übernimmt die Konzerte nächsten Herbst und wird nach Leipzig übersiedeln. Zugleich übernimmt er, ebenfalls als Nachfolger Nikischs, die Konzerte der Berliner Philharmonie, welche beiden Stellungen sich gut in einer Hand vereinen lassen.

Zur Erinnerung an J. W. Häßler. Am 29. März wiederholt sich zum 100. Male der Todestag eines Musikers, der, wenn er auch an der Stätte seines Wirkens als Meister anerkannt war, so doch fern und fast vergessen von der Heimat und fern von seinem Weibe in fremden Landen starb.

Es ist Johann Wilhelm Häßler (gest. 29. März 1822), der Komponist der bekannten großen D-Moll-Gigue (Steingräber-Verlag) und einer Reihe anderer Stücke (Sonatinen, Fantasien, Rondos, Variationen).

Ursprünglich Mützenmacher wie sein Vater, gab er nach dessen Tod das Geschäft auf, um sein ganzes Können und seine ganze Person in den Dienst der Kunst zu stellen. Aber auch schon als Knabe trat er hervor. Ein Neffe und Schüler J. Chr. Kittels, eines Schülers Joh. Seb. Bachs, war er schon mit 14 Jahren Organist der Barfüßerkirche seiner Heimatstadt Erfurt.

Nach Ablauf der Lehrlingszeit in seines Vaters Haus verließ er die Heimat und konzertierte als wandernder Handwerksgeselle — gewiß eine ungewöhnliche Laufbahn — mit großem Erfolg in den bedeutendsten deutschen Städten, bereiste auch England und Rußland, wo er 1792 zu Petersburg als kais. Kapellmeister angestellt wurde. Einige Jahre später gelangte er in Moskau zu großem Ansehen. Dort befindet sich auch sein Denkmal aus Granit, von einer Schülerin errichtet.

Warum seine Frau sein Schicksal nicht mit ihm teilte, wir wissen es nicht. Jedenfalls blieb sie während der Abwesenheit ihres Gatten nicht müßig. Selbst Sängerin, leitete sie die Konzerte in Erfurt, wirkte selbst darin mit und führte auch die von dem Gatten gegründete Musikalienhandlung bis 1797 weiter. Nach einem kurzen Besuch in Moskau kehrte sie nach Deutschland zurück.

Häßler selbst sah Heimat und Gattin nicht wieder. Er starb, von allen hochverehrt, in Moskau. C. Siemers

Ein denkwürdiges Konzert.

Richard Wagner-Fest in Mannheim.

Genau 50 Jahre sind es her, da wurde in Mannheim der erste Richard-Wagner-Verein in Deutschland gegründet. Neben dem Pianisten Hänlein, Dr. Zeroni, Koch und Ferdinand Langer war es besonders Emil Heckel, der damalige Inhaber von Mannheims erstem Musikhaus, dessen unermüdlicher Arbeits- und Agitationskraft die Förderung Richard Wagners in erster Linie zu danken war. Denn es handelte sich um nichts Geringeres, als durch Zeichnung von Patronatscheinen den Bau des Bayreuther Festspielhauses zu ermöglichen.

Um diesen Zweck zu fördern, lud der Richard-Wagner-Verein den Meister ein, in Mannheim ein Konzert zu dirigieren, dessen Reinertrag dem Bayreuther Fond zufließen solle. Und Richard Wagner kam und leitete nach dem damals sehr aktuellen Kaisermarsch die Ouvertüre zur Zauberflöte, Beethovens A-Dur-Sinfonie und — nach einer Pause — die Vorspiele zu Lohengrin und den Meistersingern sowie das Vorspiel und den Schlußsatz aus Tristan und Isolde. Von allen Seiten waren die Freunde des Meisters und seiner Kunst herbeigeeilt, unter ihnen auch Friedrich Nietzsche.

„... denn ich war in Mannheim ... und ich kann Dir sagen: unsere größten Ahnungen über das Wesen der Musik bestätigten sich in überschwenglichstem Maße! Das habe ich in Mannheim erfahren." So schrieb Nietzsche nach dem Konzert an den Freiherrn v. Gersdorff.

Zur Erinnerung an diesen denkwürdigen Abend und um der deutschen Festspielstiftung Bayreuth die Wiederaufnahme der Festspiele erleichtern zu helfen, veranstaltete nun das Musikhaus K. Ferd. Heckel eine Wiederholung dieses Konzertabends nach 50 Jahren mit der gleichen Vortragsfolge. Die Leitung war dem Kölner Generalmusikdirektor Hermann Abendroth anvertraut worden, der jüngst hier einen aufsehenerregenden Erfolg erzielt hatte. Der ausverkaufte Saal tobte in Beifallsstürmen, und es war rührend und erhebend zugleich, zu sehen, wie Veteranen unter den Kunstfreunden Mannheims, die schon dem vom Meister selbst dirigierten Konzert vor 50 Jahren angewohnt hatten, ihre Begeisterungsfähigkeit auch mit schneeigen Häuptern bewahrt hatten.

Robert Hernried

*) Wie nach Drucklegung dieser Zeilen sich aus den Zeitungen ergibt, ist es immerhin zu einem geharnischten Schreiben des Orchesters an die Direktion des Gewandhauses gekommen, die tatsächlich gut daran getan hätte, das Orchester zeitig zu verständigen. Immerhin unser oben gefälltes Urteil bleibt glücklicherweise zu Recht bestehen.

Dresdner Klaviersteuer. Der Verband sächsischer Musikschuldirektoren in Dresden teilt mit:

Um nicht gegenüber anderen Städten hinter dem Kulturfortschritt der Neuzeit zurückzubleiben, hat die Stadt Dresden seit vorigem Jahr eine Steuer auf Klaviere, Harmonien und Orgeln eingeführt. Dresden mußte aber vor anderen Städten etwas voraus haben, deshalb wurde diese Steuer auch den Musikern, Tonkünstlern und Musiklehrern auferlegt, auf diese unter der Begründung, daß ein Musiker doch auch außerdienstlich zu seinem Vergnügen auf dem Instrument spiele, desgleichen seine Familie. Die Musiker und Tonkünstler haben daraufhin mit einem Boykott sämtlicher Wohltätigkeitsveranstaltungen geantwortet. Es kommt aber noch besser! In dem Gesetz sind ausdrücklich von der Steuer ausgenommen Instrumente, die im Eigentum einer Kirche, wohltätigen Stiftung oder Schule sind. Trotzdem verlangt der Rat zu Dresden von den Musikschulen, die ja ihrer Natur nach eine ganze Anzahl Klaviere zu ihrem Betriebe notwendig haben, die Klaviersteuer.

Leitet da in Dresden ein pädagogisch hervorragender Musiker eine Musikschule. In Kollegenkreisen ist er geschätzt wegen seiner tiefen musikwissenschaftlichen Kenntnisse, seines Idealismus' und seiner hervorragenden pädagogischen Eigenschaften. Seine musikwissenschaftlichen Vorträge sind von Kennern hoch geschätzt. Jetzt steht er in hohem Alter. Viel hat er nicht erübrigen können. Er muß jetzt auf die Hilfe von Verwandten rechnen, wenn er halbwegs anständig durchkommen will. In letzter Zeit war er mehrfach von schwerer Krankheit heimgesucht, die ihn fast an den Rand des Grabes brachte. Krankheit und Alter zehren an seinen Kräften, seine Schule bringt nicht mehr viel ein, der Jahresreingewinn beziffert sich auf nur 4000 Mark. Nun soll er von seinen Schulerträgnissen Umsatzsteuer, städtische Gewerbesteuer und auch noch die Klaviersteuer zahlen. Er protestiert, auch der Verband der Musikschuldirektoren erhebt Einspruch. Aber diese Einsprüche werden nicht beachtet. Da kommt eines Tages in seiner Abwesenheit ein Ratsvollstreckungsbeamter und droht, wenn nicht sofort bezahlt werde, müsse er vorgehen. In der Angst vor einer Pfändung zahlt die Ehefrau von ihrem schmalen Haushaltungsgelde. Er muß sich nun wieder mehrere Wochen Entbehrungen auferlegen. Vor einigen Wochen feierte er sein 50jähriges Musiker- und Lehrerjubiläum. In früheren Zeiten war es bei solchen Gelegenheiten üblich, daß die Stadtverwaltung einem solchen Mitbürger eine Ehrung angedeihen ließ, wenn auch nur in Form eines Glückwunschschreibens. Diesem alten Herrn schickt der Dresdner Magistrat den Vollstreckungsbeamten als Glückwunschüberbringer ins Haus.

So geschehen in der Kunststadt Dresden im Jahre 1922. Der § 142 der Reichsverfassung lautet: Der Staat gewährt der Kunst Schutz und nimmt an ihrer Pflege teil!!!

Dresden. Die in Dresden bestehenden Musikschulen sind infolge der wirtschaftlichen Umwährung in große Not geraten. Die daselbst wirkenden Lehrkräfte können nicht mehr entsprechend den gesteigerten Ansprüchen der Lebenshaltung bezahlt werden. Auch für die Schulinhaber (Direktoren) bleibt nach Abzug der Lehrergehälter und der Schulunkosten nur ein äußerst geringer Überschuß zur Bestreitung des Lebensunterhaltes.

Die Schuld an dieser ungünstigen Entwicklung der einst so blühenden Unterrichtsanstalten, die jahrelang für die Entwicklung der musikalischen Volkskultur eine große Arbeit geleistet haben, liegt außer in der Umwälzung begründeten Umständen hauptsächlich in den niedrigen Schulgeldsätzen, die zur Zeit etwa das 4—5-fache der Sätze von 1914 betragen, die aber nicht in dem Maße in die Höhe gesetzt werden können, als die Preise für die lebensnotwendigen Gegenstände gestiegen sind, auf das 30—100fache.

Der Verband der Dresdner Musikschulen wendet sich deshalb in dieser Not an die kunstliebenden Kreise Dresdens und des Landes mit der Bitte, dem Verein zur Förderung der Musikschulen beizutreten.

Der Jahresbeitrag für Mitglieder und Förderer soll jährlich im Januar festgesetzt werden; für das Jahr 1922 wird um einen Beitrag von 30 Mark für Mitglieder und 15 Mark für Förderer gebeten.

Die Gegenleistung in Gestalt von Karten zu ermäßigten Preisen für Aufführungen der angeschlossenen Schulen wird nach Eingang der Anmeldung bzw. Zahlung des ersten Beitrages mitgeteilt.

Anmeldungen und Beitragszahlungen können in der Geschäftsstelle Dresden, Melanchthonstraße 25 (Paul Walde), bewirkt werden, Einzahlungen auch auf die Konten Stadtgirokasse Dresden 586, Paul Walde, Dresden, Postscheckkonto Leipzig 17861, Paul Walde, Dresden.

Hamburg. Zwischen dem Stadttheater, dessen Umbau bevorsteht, und der Volksoper werden Verhandlungen geführt, die auf eine Vereinigung beider Bühnen abzielen. Voraussichtlich wird das staatlich subventionierte Stadttheater die Volksoper zum Herbst 1924 übernehmen; im Stadttheater sollen dann die großen Opern, in der Volksoper Spielopern und Operetten zur Darstellung gelangen.

Die Messe der Musen. Zu dem unter dieser Überschrift in Nr. 5 der „Zeitschrift für Musik" enthaltenen Artikel bittet uns der Deutsche Buchgewerbeverein Leipzig mitzuteilen, daß es nicht die Frankfurter Messe war, die mit ihrer Sonderausstellung „Das deutsche Buch" den Anstoß zur Gründung der Leipziger „Bugramesse" gegeben hat. Vielmehr hat die Leipziger Mustermesse unter Führung des Deutschen Buchgewerbevereins auf diesem Gebiete die Initiative ergriffen. Wir nehmen von dieser Richtigstellung mit um so größerer Befriedigung Kenntnis, als sie wieder einmal klar beweist, daß Leipzig weiterhin seine führende Stellung im Buchdruck und Buchhandel zu behaupten weiß, möchten aber zugleich dem Wunsch Ausdruck geben, in ähnlich geschickter Weise nach außen auf Wahrung und Mehrung des Rufes als Stadt der Bücher bedacht zu sein, wie das von Frankfurt a. M. in bezug auf die Meßsonderausstellung „Das deutsche Buch" geschehen ist.

Wien. Hier kam es im philharmonischen Konzert bei der Aufführung der Herbstsinfonie von Josef Marx zu großen Skandalen. Die Gegner des Marx schrien, zischten und pfiffen auf Hausschlüsseln. Es kam zwischen den streitenden Teilen zu Tätlichkeiten. Die Anhänger Marx' aber behielten die Oberhand.

Die Reise der Wiener Philharmoniker beginnt am 1. Juli und wird ungefähr drei Monate dauern. In sämtlichen großen Städten Südamerikas sollen Konzerte unter der Leitung Felix v. Weingartners veranstaltet werden.

Heidelberg. Der zum Ehrenbürger der Universität ernannte Hofrat H. A. Marx (Berlin) hat eine Stiftung für das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität errichtet, das dadurch mit allen nötigen Hilfsmitteln ausgestattet werden kann.

Das Klaviersextett des Wieners Kurt Kern, welches mit bemerkenswertem Erfolg durch die Gewandhaussolisten und Hans Beltz in Leipzig zur Uraufführung gelangte, wird demnächst in Danzig durch das Prinsquartett (Feuermann: Cello) und Hugo Sočnik zur Erstaufführung gebracht.

Halle. Von hundert Bewerbern, die sich um den Intendantenposten des Stadttheaters beworben haben, sind nunmehr von der Theaterdeputation zwei Kandidaten zur engeren Wahl gestellt, nämlich der Direktor des Rostocker Stadttheaters Ludwig Neubeck und der stellvertretende Direktor vom Stadttheater in Essen, Hans Donadt. — Eben wurde der erste gewählt.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Das verlorene Paradies", Oper von Johannes Wollborn, Text von Th. Simons (Kiel, Stadttheater).

„Byzanz", Oper in drei Akten von Paul Graener (22. April).

„Doktor Eisenbart", Komödie in drei Akten von Hermann Zilcher (21. Mai) (Leipzig, Stadttheater).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der Herr Kapellmeister", komische Oper von Paër, in der Neubearbeitung von Brennert und Dr. Kleefeld (Gotha, Landestheater).

„Sancta Susanna", Oper in 1 Akt von Paul Hindemith (Frankfurt a. M., Opernhaus).

„Oriente immaginario", Oper von Francesco Malipiero (London).

„Ave Maria", Oper in 1 Akt von Emil Abranyi (Budapest, Stadttheater).

„Liebeserwachen", komische Oper von Gabriel Pierné (Nürnberg, Stadttheater).

„Der Schicksalstag", Oper von Halévy, neubearbeitet von Wilh. Kleefeld (Halle, Stadttheater).

KONZERTWERKE

Zwei Balladen für Bariton und ein Duett für Sopran und Bariton von G. Niedermann (Aarau, Stadtsängerverein).

„Neue Dichtung", ein Zyklus von vier A-cappella-Chören, von Erwin Lendvai (Leipzig, Arion).

Tedeum für gemischten Chor, Sopran- und Tenorsolo, großes Orchester und Orgel (Werk 32) von Walter Braunfels (Köln, Gürzenich).

Sonate für Cello von Willy Rössel (Braunschweig).

„Phantastische Nachtmusik", op. 27, von Ernst Toch.

Streichquartett in A-Moll, op. 16, von Paul Hindemith (Mannheim, Akademiekonzert).

„Die versunkene Stadt", sinfonische Dichtung für großes Orchester von Otto Hollstein (Dresden).

Flötentrio op. 11 Nr. 1 von Werner Wehrli (Zürich).

Drei Humoresken für Klavier zu vier Händen, Klaviervariationen über ein Thema von Purcell und Gesänge für Alt von Karl Hoyer (Chemnitz, Gesellschaft der Musikfreunde).

Trio op. 2 von Max Reger (Hamburg, Tonkünstlerverein).

Zweite Violinsonate von Werner Wehrli (Aarau).

Streichquartett Nr. II von Gerard Williams, „Des Todes Tod", drei Lieder für Sopran, 2 Bratschen, 2 Celli von Paul Hindemith (Berlin, Melos-Kammermusikabend).

„Die Faune", Tanzpantomime, Libretto von M. Rohn, Musik von Medesto Gallone (Mailand).

Sinfonia concertante für Klarinette, Violoncello und Orchester von R. Blum. Kleine Sonate für Fagott und Klavier von Reinhold Laquai (Zürich, Freie Orchestervereinigung).

Orchesterfragmente aus der Oper „Santa Agatha" von Paul Ertel (Berlin, Sinfoniekonzert des Deutschen Opernhaus-Orchesters).

„Ermunterung" von Arno Rentsch (Berlin, Kittelscher Chor).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Die Vögel" von W. Braunfels (Hamburg, Stadttheater).

„Die Gezeichneten" von Schreker (Essen, Stadttheater).

„Der ferne Klang" von Schreker (Darmstadt, Landestheater, und Altenburg).

„Meister Guido" von Herm. Noetzel (Magdeburg, Stadttheater).

„Sommeridylle", Chorwerk von August Reuß (Köln, Gürzenich).

„Der 2. Psalm" (Doppelchor), op. 16, von Alfred Valentin Heuß (Chemnitz, Lutherkirche).

„Von deutscher Seele", Kantate von Pfitzner (Wien, Gesellschaftskonzerte).

„Maienzeit", Zyklus von Aquarellen für Sopran, Chor, Klavier und Orchester von J. Gatter (Leipzig, Männergesangverein Concordia).

Ein Requiem zum Gedächtnis Arthur Nikischs von Max Herrn (Glauchau, Stadttheater).

„Sah ein Knab ein Röslein stehn", ein Singspiel aus Goethes Jugendzeit von W. Jacoby, Musik mit Benutzung von Volksliedern von H. Spangenberg (Potsdam, Schauspielhaus).

„Sinfonische Ouvertüre", op. 2, von Emil Bohnke (Köln, Gürzenich).

„Viel Lärm um nichts" von Korngold (Köln, Gürzenich).

„Josephslegende" von R. Strauß (Wien, Staatsoper).

Musik im Auslande

Triest. „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß wurde im Teatro Verdi zu Triest mit glänzendem Erfolg aufgeführt, in dessen Mittelpunkt Maria Labia, die in Berlin bekannte italienische Sängerin, stand. Das Ereignis ist doppelt bemerkenswert, weil Triest vordem der deutschen Kunst wie allem Deutschtum feindlich gegenüberstand, zweitens weil Fräulein Labia während der Kriegszeit um ihrer Deutschenfreundlichkeit willen in Italien vielfachen Bedrängnissen ausgesetzt war.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Salzburg. In letzter Zeit fanden Beratungen in Angelegenheit der finanziellen Sanierung des „Mozarteums" statt. Wie wir hören, ist die Umwandlung der Privatschule des Vereines „Mozarteum" vom nächsten Schuljahre an in eine öffentliche Musikschule beschlossen worden, die von Bund, Land und Stadt zu erhalten und in künstlerischer und pädagogischer Beziehung dem Bundesministerium für Unterricht unterstellt sein wird.

Von Gesellschaften und Vereinen

Dresden. Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes (Leipzig) hat am 2. März Abschied vom Lehrergesangverein Dresden genommen. Der Dresdner Anzeiger schreibt hierüber: Fast ein volles Vierteljahrhundert hat er als künstlerischer Führer dem Verein vorgestanden, und wer diese Zeit miterlebt hat, darf dem Scheidenden das Zeugnis ausstellen, daß er die auf ihn gesetzten Hoffnungen im weitesten Maße verwirklicht hat und daß die Jahre seiner Chorleitung zugleich Jahre des Aufstiegs und der Blüte für den Verein waren. Die Dresdner Lehrersänger haben nun ihren scheidenden Chormeister durch ein Konzert besonders geehrt, das sich in seiner künstlerischen Zusammensetzung des Gefeierten würdig erwies. Das Programm war nicht so wie bei den üblichen Liederabenden, sondern wies zwei große Chorwerke auf, und zwar „Den Gonger" von Striegler und „Das Meer" von Nicodé. Das erste Stück leitete der Komponist selbst. Frau Viereck-Kimpel sang die Solopartie bei dem Werke von Nicodé und hinterließ mit ihrer Kunst einen nachhaltigen Eindruck. Da sich Prof. Brandes jede öffentliche Ehrung und

Feier verbeten hatte, scharten sich die Sänger nach dem Konzert um den scheidenden Liedermeister. Der erste Vorsitzende des Lehrergesangvereins, Schuldirektor Bernhard Philipp, überreichte ihm nach einer ehrenden Ansprache die Urkunde als Ehrenchormeister (nebst goldener Nadel mit Brillanten). Prof. Brandes dankte mit herzlichen Worten und versprach seinem alten Verein menschliche und künstlerische Treue.

Musikfeste und Festspiele

München-Gladbach. Hier wird in der Zeit vom 19. bis 21. Mai ein dreitägiges Brahmsfest stattfinden, das unter Leitung von Musikdirektor Max Gelbke ein Hauptkonzert, ein Volkskonzert und eine Kammermusikmatinee bringen wird. Zur Mitwirkung sind verpflichtet: Maria Philippi, Edwin Fischer, das Roséquartett, das verstärkte städtische Orchester und der Cäciliachor.

Prag. Deutsches Schubert- und Brahmsfest in der Tschechoslowakei. In der letzten Aprilwoche findet ein fünf Abende umfassendes Schubert-Brahms-Fest statt, das von den deutschen Musikvereinen in Brünn und Olmütz in nahezu gleicher Besetzung wiederholt wird. Das Programm bilden Werke für Orchester, Lieder und Kammermusik. Unter den Mitwirkenden befinden sich von reichsdeutschen Künstlern Grete Stückgold und Friedrich Brodersen, die Pianistin Helene Zimmermann und das Münchener Streichquartett.

Hamburg. In der Zeit vom 24. Mai bis 3. Juni findet im Stadttheater eine Straußwoche statt.

Kolberg. In der Zeit vom 4. bis 7. Juni findet das zweite Pommersche Musikfest statt, für das das Berliner Blüthner-Orchester unter Leitung von Camillo Hildebrand gewonnen worden ist. Solisten: Arnold Földesy, Konrad Ansorge, Mafalda Salvatini, Prof. Fischer (Orgel), Prof. Albert Fischer (Baß).

Bremen. Anläßlich des 25jährigen Todestages von Brahms findet vom 22. bis 26. April im großen Saale der Union unter Leitung von Prof. Ernst Wendel ein Brahmsfest statt.

Breslau. Das Max-Reger-Fest (29. April bis 1. Mai) bringt in zwei Orchesterkonzerten, zwei Kammermusikmatineen und einem Orgelkonzert die bedeutendsten Werke des Meisters, darunter den Sinfonischen Prolog, das Violinkonzert, das Adolf Busch spielen wird, die Hillervariationen und den 100. Psalm. Für die Lieder ist die Altistin Emmi Leisner gewonnen.

Dortmund. Bach-Verein und Musikalische Gesellschaft veranstalten unter Leitung des Herrn Musikdirektor Holtschneider am 29./30. April und 1. Mai ein Bachfest. Es sind 5 Konzerte und 1 Gottesdienst mit der Kantate „Du Hirte Israels, höre“ geplant.

Persönliches

Hans Knappertsbusch nach Stuttgart berufen. Der Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch vom Friedrichtheater in Dessau, vorher in Leipzig, hat einen Ruf nach Stuttgart als württembergischer Generalmusikdirektor erhalten. Stuttgart darf sich gratulieren, diesen ausgezeichneten Operndirigenten, den wir von Leipzig in allerbester Erinnerung haben, als Leiter der Oper zu erhalten.

Franz Höfer vollendete eine neue Oper „Don Guevara“. Das Textbuch stammt von dem Bühnendichter Dr. Rudolf Lothar.

Freiburg i. Br. Dr. W. Gurlitt, Professor der Musikwissenschaft an der Universität, wurde vom Badischen Staatsministerium an Stelle des verstorbenen Generalmusikdirektors Prof. Dr. Ph. Wolfrum in Heidelberg zum Mitglied der musikalischen Sachverständigenkammer für Württemberg, Baden und Hessen ernannt.

Teplitz-Schönau. Der Nachfolger des verdienstvollen Leiters des Kurorchesters Johannes Reichert ist O. K. Wille. Dieser ist ein Schüler der Berliner Musikhochschule, wurde 1903 zur Organisation des Tsingtauer Orchesters nach der Kolonie Kiautschou berufen und wirkte dort 12 Jahre als Pionier der deutschen Kunst; mit demselben Orchester reiste er dann 4 Jahre in Nordamerika. Bei seinem Probedirigieren erwies er sich als ein überaus routinierter, impulsiver Künstler.

Leipzig. Paul Graener arbeitet an einem „Sonnengesang des heiligen Franziskus“ betitelten großen Werke für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel.

Stuttgart. Der frühere Generalintendant des Hoftheaters, Baron Hans Edler zu Putlitz, ist im Krankenhause nach einer Darmoperation gestorben. Putlitz war zuerst Offizier, entschloß sich aber 1891, dem Beispiel seines Vaters, des Generalintendanten am Karlsruher Hoftheater, zu folgen und sich dem Bühnenwesen zu widmen. Die Aera Putlitz in Stuttgart, die erst mit der Revolution 1918 ein Ende nahm, kennzeichnete sich im allgemeinen durch einen modernen, fortschrittlichen Geschmack. Während seiner Intendanzzeit wurden die beiden Theater, das Große und das Kleine Haus, erbaut. Kurz nach der Revolution trat er von seinem Amt zurück und übernahm bald darauf die Geschäftsleitung des Deutschen Bühnenvereins, dessen Präsident er später wurde.

Kiel. Im Alter von 47 Jahren verschied der Intendant der Vereinigten Städtischen Theater Dr. Max Alberti. Alberti wirkte früher am Albert-Theater in Dresden.

Den Tiroler Künstlerpreis, eine Auszeichnung für den besten schaffenden Künstler Tirols, erhielt diesmal ein Musiker: Josef Pembaur, der ehemalige Direktor des Innsbrucker Musikvereins, der sich um Innsbrucks Musikpflege und als Komponist hervorragend verdient gemacht hat.

München. Der Generalmusikdirektor der Staatsoper, Bruno Walter, hat sein Entlassungsgesuch eingereicht.

Preisausschreiben

Turin. Für Kammermusik veranstaltete der Circolo degli Artisti in Turin Ende vorigen Jahres ein internationales Preisausschreiben. Preisrichter waren moderne Musiker wie Adolfo Canti, Kapellmeister Tullio Serasin u. a. Den dritten Preis von 1000 Lire erhielt bei diesem Wettbewerb Hanns Albert Kremser in Loschwitz, ein erst neunzehnjähriger Komponist, für sein Werk Fünf Herbstpräludien für elf Instrumente.

Geschäftliche Mitteilung

Seit dem 1. Januar 1922 ist der Abonnementspreis von 13.50 M. für die Z. f. M. der gleiche geblieben, obwohl die Herstellungskosten fortwährende Steigerungen erfuhren und die Ausgaben für Papier, Satz, Druck usw. gegenwärtig fast täglich noch weiter steigen. Dennoch will der Verlag es vorläufig beim alten Abonnementspreis belassen, sieht sich aber gezwungen, für den 1. Juli d. J. eine Erhöhung vorzunehmen, die dann naturgemäß eine wesentliche sein muß. Trotzdem kann eine weitere bedeutende Zunahme der Abonnentenzahl mildernd auf die Erhöhung des Abonnementspreises einwirken, weshalb wir unsere Leser bitten, um weitere Verbreitung der Z. f. M. in Freundes- und Bekanntenkreisen besorgt zu sein.

Diesem Heft liegt die 2. Folge der „Musikalischen Rundschau aus deutschen und anderen Städten“ bei sowie die neue Vollpreisliste der Edition Steingräber, auf deren Preise keine Verleger-Teuerungszuschläge erhoben werden.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Für die Schriftleitung Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Für die Werbung: Fritz Nagel, Leipzig-R.
Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 8, erscheint am Sonnabend, den 22. April 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik“

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 8 — *Leipzig, Sonnabend, den 22. April* — 2. Aprilheft 1922

Musikalische Gedenktage

16. 1858 Johann Baptist Cramer † in London / **17.** 1764 Johann Mattheson † in Hamburg — 1774 Johann Wenzel Tomaschek * in Skutsch (Böhmen) / **18.** 1819 Franz von Suppé * in Spalato (Dalmatien) / **19.** 1858 Siegfried Ochs * in Frankfurt a. M. — 1868 Max von Schillings * in Düren (Rheinland) / **20.** 1869 Johann Karl Gottfried Loewe † in Kiel / **21.** 1871 Leo Blech * in Aachen — 1903 Heinrich Vogl † in München / **24.** 1706 Giambattista Martini * in Bologna / **25.** 1861 Enrico Marco Bossi * in Salò (am Gardasee) / **27.** 1767 Andreas Jakob Romberg * in Vechta (bei Münster) — 1812 Friedrich von Flotow * in Teutendorf (Mecklenburg) / **28.** 1887 Karl Ferdinand Pohl † in Wien

Aus der Frühzeit des lyrischen Klavierstücks

Von Dr. Willi Kahl / Köln-Lindenthal

Ohne der Prioritätsfrage für das lyrische Klavierstück schon im einzelnen nachzugehen, sei zunächst mit einem flüchtigen Blick auf die ersten bekannteren Haupterscheinungen auf diesem Gebiete bis etwa 1830 (Beethoven: Bagatellen, Field: „Nocturnes“, Schubert: Moments musicaux, Impromptus, 3 Klavierstücke, Mendelssohn: „Lieder ohne Worte“ und andere Charakterstücke) festgestellt, daß bereits nach seinem rein zahlenmäßigen Anwachsen das lyrische Klavierstück so recht ein Kind der beginnenden Romantik in der Klaviermusik ist. Demgegenüber sind Einzelstücke vor 1800, die man als lyrische Klavierstücke ansprechen möchte, vereinzelte Ausnahmeerscheinungen, erst recht, wenn man ihre Bedeutung gegen die Alleinherrschaft der Suite in der Klaviermusik bis 1740 und später der Sonate abwägt. Wo das Genrestück der altfranzösischen Klavierschule sich nicht auf Abschilderung der äußeren Natur und galante Porträtierkunst beschränkt, sondern echt lyrische Inhalte gestaltet (Fr. Couperin: „Les regrets“, „Les langueurs tendres“ aus seinen „Pièces de clavecin“, 4 Bücher 1713—1730), gehört es ebenso in die Vorgeschichte des lyrischen Klavierstücks einer späteren Zeit wie die Versuche Ph. E. Bachs, solche französische Vorbilder durch schlichtere Ausdrucksweise aus deutschem Empfinden heraus zu vertiefen (z. B. „Les langueurs tendres“ in „Musikalisches Allerley“ 1761, 11. Stück). Ein gutes Stück Rationalismus spricht aus der Art, wie G. Chr. Fuger in seinen „Charakteristischen Klavierstücken“ (1783 oder 1784 erschienen) in der Form von Einzelstücken mit Überschriften die Forderungen der damaligen Affektenlehre für die Klaviermusik zu erfüllen trachtet, jedes Stück müsse ganz bestimmte, für Hörer und Spieler eindeutig erkennbare Leidenschaften nachahmen. Die nicht unbeträchtliche Literatur der „Charakteristischen Klavierstücke“ des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist vorwiegend wegen ihrer Zusammenhänge mit der damaligen rationalistischen Musikästhetik von Interesse, dann aber auch im Rahmen weitverzweigter Strömungen, die namentlich von seiten der Dichtung aus dem Schaffen empfindsam angelegter Instrumentalkomponisten wirksame Anregungen vermittelten. Noch seien aus der Vorgeschichte des lyrischen Klavierstücks als Einzelerscheinungen genannt manche Präludien aus J. S. Bachs „Wohltemperiertem Klavier“, die gehaltvollen „Six diverses pièces“ op. 1 von J. P. A. Schulz (1778 oder 1779) sowie einzelne Klavierromanzen Fr. A. Rosettis in Bosslers „Blumenlese für Klavierliebhaber“ (1782—1784), endlich als die eigentliche Pflegestätte der Miniatur in der

Klaviermusik vor 1800 Gattung des seit etwa 1780 sehr beliebten kleinen, anspruchslosen „Handstücks“.

Nicht nur seine wachsende Verbreitung in verhältnismäßig wenigen Jahren bald nach 1800 veranlaßt uns, die eigentlichen Anfänge des lyrischen Klavierstücks am Anfange des 19. Jahrhunderts zu suchen. Erst mußte durch die innere Entwicklung der Klaviermusik (K. Ph. E. Bach, Mozart, Beethoven) sowie ihre klangliche, koloristische Ausgestaltung (Clementi) der Boden bereitet werden, auf dem das lyrische Klavierstück der Romantik seine Aufgabe erfüllen konnte, „für die geheimsten Regungen eines gesteigerten Empfindungslebens und die magischen Bilderkreise phantastisch-poetischer Vorstellungen adäquate Ausdrucksmittel zu finden“*).

Was man bisher im allgemeinen aus der Frühzeit des lyrischen Klavierstücks, sagen wir also einmal aus der Zeit von etwa 1800—1830, kannte, knüpfte sich fast ausschließlich an die Namen Beethoven, Field, Schubert und Mendelssohn. In der Frage der Priorität für diese Gattung der Klaviermusik war man schon bei den genannten vier Komponisten meistens auf Irrwegen. Vor allem aber verkannte man völlig eine weitschichtige Literatur früher lyrischer Klavierstücke, die erst die eigentliche Brücke zu denen Schuberts und Mendelssohns bilden, sodann eine weitere Menge kleiner Einzelstücke, die zum Schaffen keines der genannten Komponisten in näherer Beziehung stehen, die aber doch das Bild, das wir uns nunmehr unter Einbeziehung alles Vergessenen und Verkannten von der Frühzeit des lyrischen Klavierstücks machen müssen, in mannigfacher Weise zu ergänzen geeignet sind. Von solcher lyrischen Klaviermusik aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, die abseits vom Wege liegt und von deren Wiederbelebung gerade heute unsere Hausmusik allerlei zu erwarten hat, soll hier die Rede sein**).

An den Anfang stellen wir, indem von der angeblichen Priorität der Beethovenschen Bagatellen im Gebiete des lyrischen Klavierstücks nach 1800 noch die Rede sein wird, den Böhmen Wenzel Johann Tomaschek (1774—1850).

1810 auf 1811 erschienen von ihm bei Kühnel in Leipzig „Six Eglogues“ op. 35 (komp. seit 1807). Über ihre Entstehung und seine künstlerischen Absichten berichtet Tomaschek später in seiner Selbstbiographie***):

„Schon lange her zeigte sich eine unbegreifliche Gleichgültigkeit gegen die Sonate fürs Klavier und gegen die Sinfonie fürs Orchester. Endlose Variationen sollten die Klavierspieler für die Sonate und Ouvertüren das Orchester für die Sinfonie entschädigen. Dieser im Beginn sich verflachende Zeitgeschmack zwang mich, meine Zuflucht zur Poetik zu nehmen, um zu sehen, ob nicht manche ihrer Dichtungsarten in das tonische Gebiet verpflanzt und dadurch die ohnehin noch immer zu beengte tonische Dichtung erweitert werden könnte. Der erste Versuch bestand in sechs Eklogen für Pianoforte, welche als 35. Werk bei Kühnel in Leipzig erschienen sind. Diese bald darauf sehr beliebt gewordenen Tondichtungen sind wohl eine Art Pastoralen, sie unterscheiden sich aber der Melodie, der Harmonie, dem Rhythmus nach, von den älteren Pastoralen zu sehr, als daß ich hier einiges zu ihrer Verdeutlichung und vorzüglich über ihren Vortrag zu bemerken unterlassen sollte. Ich dachte mir ein Hirtenvolk, dessen Lebensweise zwar einfach, das aber den Lebensereignissen ebenso wie alle menschlichen Wesen unterworfen ist. Seine bei verschiedenen Anlässen im Leben sich äußernden Empfindungen durch tonischen Ausdruck wiederzugeben, war also die schwere Aufgabe, die ich mir stellte, und die ich aus der allgemeinen Teilnahme zu schließen, glücklich löste. Daß die Komposition der Eklogen nichts weniger als leicht sei, zeigen mehrere von anderen darin gewagte, leider gescheiterte Versuche. Die Eklogen verlangen einen einfachen, dabei sehr gemütlichen Vortrag, wenn sie den Zuhörer in das idyllische Leben versetzen sollen, daher auch die hie und da leicht zu erratenden pikanten Stellen nicht zu übersehen sind; vor allem aber sind die überall genau angezeigten Tempi und Vortragsnuancen mit größter Sorgfalt zu beachten; so mag es auch kommen, daß durch einen lässigen Vortrag das Eigentümliche dieser Musikgattung oft ganz verloren geht.“

Im lyrischen Klavierstück erblickte Tomaschek also eine Rettung vor der Geschmacksverflachung, die der damaligen Klaviermusik durch seichte Variationenwerke und andere Modeerscheinungen drohte. An sich war das idyllische Element der Klaviermusik nicht fremd*), aber Tomaschek beschritt doch mit seinem ersten Eklogenheft, dem er bald (1812) eine 1810 entstandene zweite Sammlung von „Six Eglogues“ als op. 39 folgen ließ, einen durchaus neuen Weg, indem er pastorale Stimmungen gerade in den Mittelpunkt des lyrischen Klavierstücks stellte, ohne dessen Gehalt aber nach dieser einen Seite einzuschränken. Vielmehr zeigen schon Tomascheks erste Eklogen bei allem Übergewicht des Idyllischen in Einzelzügen und in der Haltung

*) H. Riemann: Handb. d. Mkgesch. II, 3, Leipzig 1913, S. 236.

**) Vgl. die eingehenden Untersuchungen über das lyrische Klavierstück zu Beginn des 19. Jahrhunderts in meinen Aufsätzen: „Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810“, Arch. f. Mkwiss 1921, Heft 1 u. 2 und „Zu Mendelssohns Liedern ohne Worte“, Zeitschr. f. Mkwiss. III, Heft 8 (Mai 1921).

***) Libussa, Jahrbuch, hrsg. von P. Klar, 1846, S. 327ff.

*) Aus dem 18. Jahrhundert sei erwähnt der zweite Satz „Largo alla Pastorale“ einer Klaviersonate von H. F. Spitz (Haffners Œuvres mêlées VIII) und das „Cantabile alla Pastorale“ der 3. Sonate in Dr. S Binders „Sei Suonate per il cemb.“ op. I. Tomaschek hatte den letzten Satz seiner Klaviersonate G-Dur (1807) op. 15 „Pastorale“ genannt. Finales mit gleicher Bezeichnung oder wenigstens pastoralen Charakters finden sich in Sonaten von Steibelt, Dussek und Onslow. Fields erste Nokturnen (seit 1814) erschienen in einzelnen Ausgaben als „Pastorales“.

ganzer Stücke doch einen vielseitigen Reichtum an lyrischen Stimmungen. Sie sind auch keineswegs etwa — der Komponist hat auf Überschriften zu den einzelnen Eklogen verzichtet — verkappte Programmusik. Die außermusikalischen, vielfach literarischen Anregungen, die Tomaschek später in seiner Selbstbiographie für die Entstehungsgeschichte auch seiner weiteren lyrischen Stücke (Rhapsodien und Dithyramben) so stark in den Vordergrund rückt, spielen letzten Endes doch nur die Rolle sekundärer Bildungserlebnisse, die in ihrer Art allerdings für Tomascheks künstlerische Persönlichkeit ganz typisch sind, die uns aber, wenn man schon die beiden ersten Eklogenhefte unbefangen auf sich wirken läßt, nicht darüber hinwegzutäuschen vermögen, daß wir hier an der Schwelle des romantischen lyrischen Klavierstücks stehen, und zwar gerade der Richtung im lyrischen Klavierstück, die ganz im Musikalischen aufgeht, in jener intimen Stimmungskunst, wie sie später unberührt von außermusikalischen Einflüssen in Schubert ihre Vollendung findet. Der Weg zu seinen Impromptus und Moments musicaux setzt hier in Tomascheks erstem Eklogenheft ein. Übrigens hat Tomaschek gerade in seinem op. 35 echt romantische Farbenwirkungen erreicht, wie sie ihm später kaum noch einmal in dieser Intensität gelungen sind. Zwei Stellen gleich aus der ersten Ekloge aus op. 35 mögen dies veranschaulichen, wobei man sich durch die zweite an das einleitende Stück von Schumanns „Waldszenen" op. 82 erinnern lassen mag:

Allegro ma non troppo.

p p f

fp fp fp

Daß Tomaschek mit der Ekloge in seinen beiden ersten Heften op. 35 und 39 unbeschadet ihres vielseitigen lyrischen Gehaltes doch eine eigene Gattung besonderen Gepräges für die Klaviermusik geschaffen hatte, mag er selbst empfunden haben, als er ihnen in seinen „Rhapsodien" op. 40 (1813) und op. 41 (1814) Stücke von wesentlich anderem Grundcharakter gegenüberstellte.

„Ich wollte mich auch an solchen Tonstücken versuchen, in denen vorherrschend Ernst mit Kraft und Energie gepaart ist. Da trat die Vorzeit mit ihren Rhapsoden, wie durch einen Zauberschlag lebendig vor meine Seele; ich sah und hörte, wie sie ganze Stellen aus Homers Iliade deklamieren und Alles begeistern. Sollte die Musik als Königin der Gefühlswelt, dacht ich, es nicht auch vermögen, einzelne Gemütsaffektionen durch den Ton, Harmonie und Rhythmus, wenn auch nur skizziert, auszudrücken *)?"

„Ernst mit Kraft und Energie gepaart" gibt den Tomascheksschen Rhapsodien ihr besonderes Gepräge. Die Menuettform (A B A) der Eklogen ist beibehalten, nur macht sich das Verhältnis der Teile mehr als bisher im Sinne einer Kontrastwirkung geltend. Weichere, gesangartige Elemente treten in den Mittelsätzen der Rhapsodien wirksamer hervor, als dies bei den oft in beiden Teilen idyllisch gehaltenen Eklogen möglich gewesen war **).

Nicht nur im Titel, sondern auch in ihrem Charakter (knappere Gestaltung, häufiger sich einstellende pastorale Elemente) bedeuten die 1813 auf 1814 entstandenen, 1816 bei Peters erschienenen „Six Eglogues" op. 47 eine bewußte Rückkehr zum Geist von Tomascheks ersten lyrischen Klavierstücken. In den nächsten Eklogensammlungen (op. 51, 1815 entstanden, 1818 erschienen, op. 63, 1818 komponiert, 1821 erschienen, op. 66, 1819 entstanden, bald danach erschienen) tritt allerdings dann das Idyllische fast ganz zurück. Dagegen schlagen sie bald in heiteren, lebensprühenden, bald in leidenschaftlich bewegten Sätzen Töne an, wie sie charakteristisch für die beiden Rhapsodienhefte ge-

*) T. s. Selbstbiographie a. a. O. S. 341.
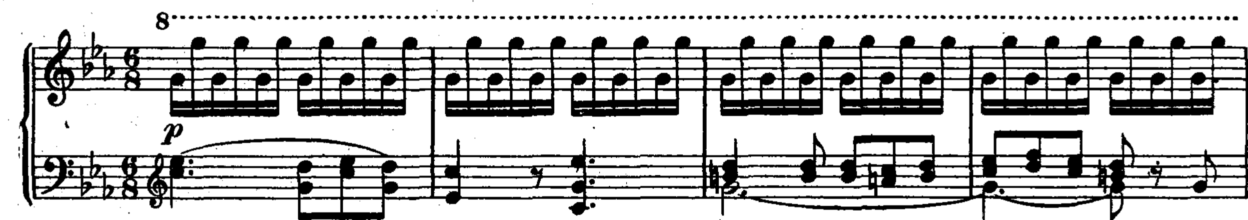
**) T. verwandte hier zum erstenmal die Bezeichnung „Rhapsodie" für kleine Einzelstücke.

wesen waren. Die für das lyrische Klavierstück so wesentliche Möglichkeit zu verfeinerter Stimmungskunst und musikalischer Kleinarbeit wird oftmals durch große Linienführung in der Form von breiten Durchführungen bedroht. Vor allem dringen stark virtuose Elemente in die Ekloge ein. Sie kennzeichnen vor allem auch das Wesen der 1818 komponierten, 1823 erschienenen „Tre Ditirambi"*), die den Stil der Rhapsodien ins Große steigern und sich vom Geist intimer Hausmusik dem Konzertsaal zuwenden.

Endlich findet Tomaschek wieder den Weg zu der Ekloge zurück, die so ganz lyrisches Klavierstück war. In den „Six Eglogues" op. 83 (1840) mit dem Untertitel „en forme de danses pastorales" wird sogar noch mehr, als ihm dies früher gelungen war, durch knappsten Bau und klarste Periodengliederung der Intimität des lyrischen Klavierstücks ein Boden bereitet. Da stellen sich auch wieder Klangwirkungen echt romantischer Färbung ein:
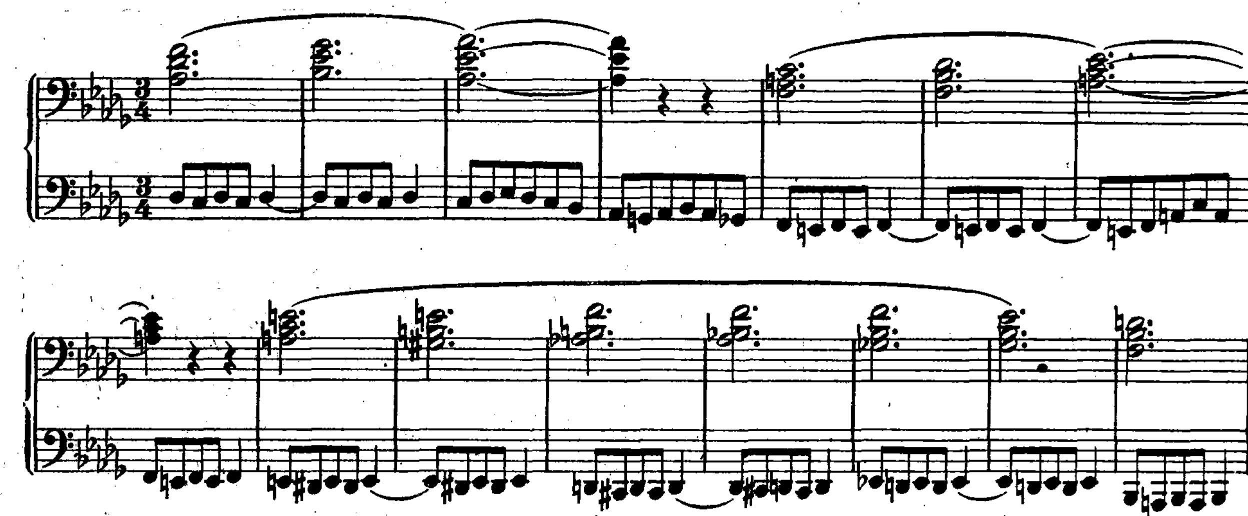
ein Erbe Mozarts und Beethovens. Seine verhältnismäßig starke Abgeschlossenheit gegenüber der Musik der Gegenwart hat außer gelegentlichen Wirkungen Spohrscher Chromatik und Weberscher Melodik Wesentliches aus der Entwicklung der Klaviermusik bis 1840 in seine Eklogen, Rhapsodien und Dithyramben nicht einfließen lassen. Tomascheks persönlichstes Eigentum ist die künstlerische Verwendung von Elementen der tschechischen Nationalmusik*). Seine lyrischen Klavierstücke sind reichlich durchsetzt mit Themen, die auf Terzen- und Sextengängen aufbauen. Für seine von tschechischer Volksmusik befruchtete Erfindung sind namentlich die knappen Motivbildungen mit Rhythmen wie [Notenbeispiel] oder [Notenbeispiel] typisch, dann auch vielfach Begleitungen nach Art der Tanzmusik, besonders Murkibässe.

Zum ersten Mal wendet sich also hier ein Komponist in größerem Umfang dem lyrischen Klavierstück zu, nahezu 40 Jahre seines Schaffens werden



Noch einmal greift Tomaschek 1840 zur Rhapsodie zurück („Trois Rapsodies" op. 110). Ein Streben nach Verinnerlichung des Ausdrucks läßt in der zweiten dieser letzten Rhapsodien Töne düsterer Resignation hineinklingen:

von dieser Gattung der Klaviermusik in entscheidendem Maße beherrscht. Nicht weniger als acht Hefte lyrischer Klavierstücke, wenn wir von den Dithyramben einmal absehen, hat Tomaschek vor dem Erscheinen von Schuberts ersten Impromptus



Tomascheks Stil, wie er uns in seinen lyrischen Klavierstücken entgegentritt, ist in der Hauptsache

(Anfang Dezember 1827) veröffentlicht, vier Hefte, ehe Field 1814 mit seinen ersten Nokturnen hervortrat.
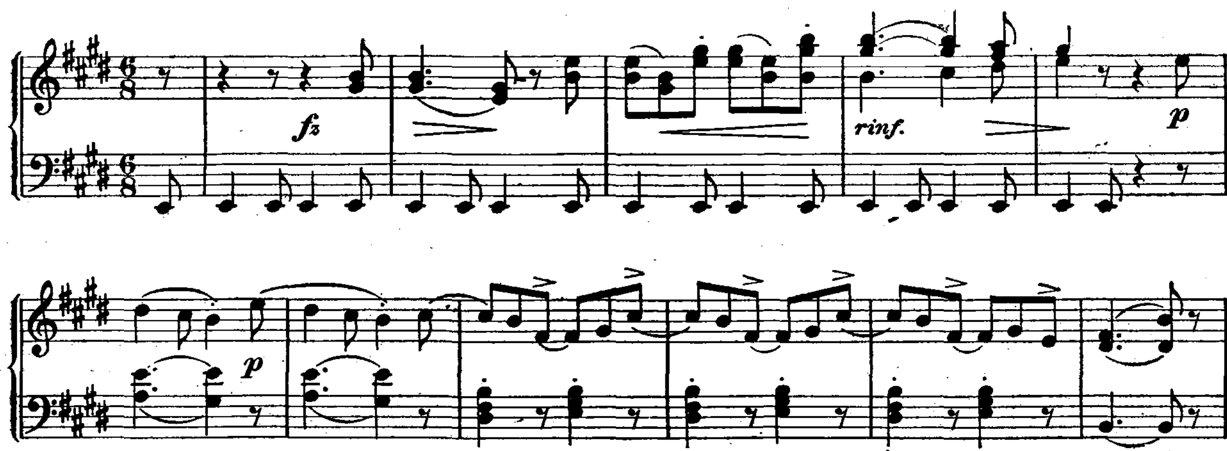
*) Zu beachten ist auch hier wieder, wie T. (Selbstbiogr. a. a. O. 1848, S. 487 f.) die Entstehung seiner Dithyramben aus Anregungen der Antike erklärt.

*) Einen Vorgänger hatte er hierfür in J. L. Dussek. Vgl. die Finales in dessen Sonaten op. 35, 3 (1795?) und op. 70 (1808 erschienen).

Zahlreiche Nachahmung fand unter den von Tomaschek gepflegten Gattungen des lyrischen Klavierstücks namentlich die Rhapsodie bei seinen Schülern, bei sonstigen Prager Komponisten der Zeit und auch anderwärts. So war es auch einer seiner Schüler, der das von Tomaschek namentlich durch den Einschlag tschechischer Volksmusik in bestimmte Bahnen gelenkte lyrische Klavierstück in einer anderen Umgebung rechtzeitig für eine neue Zukunft entwicklungsfähig machte.

1813 siedelte Johan Hugo Woržischek (1791 bis 1825) nach Wien über und brachte aus der Schule Tomascheks einige Rhapsodien mit, die unter dem frischen Eindruck der gleichnamigen Stücke seines Lehrers (op. 40) entstanden sein müssen. Beethoven, dem Woržischek diese Stücke vorlegte, nannte sie Tomaschek gegenüber bei dessen Besuch im November 1814 „für einen jungen Menschen wie er (Woržischek) brav gearbeitet"*). Sie erschienen 1818 in 2 Heften als „12 Rapsodies" op. 1 bei Cappi und Diabelli. Die Nähe Beethovens ist für den Stil dieser Rhapsodien, die im übrigen offensichtlich an Tomaschek anknüpfen, nicht ohne Einfluß geblieben, wie echt Beethovensche Synkopenbildungen und besonders breit ausladende Oktavenmelodien in den Mittelteilen erkennen lassen. Am stärksten offenbart sich eine gewisse Geistesverwandtschaft mit Beethoven in der 1820 erschienenen b-moll-Klaviersonate. Es ist ein inneres Heranwachsen zur Sphäre der Beethovenschen Ausdruckswelt, wie wir es etwas früher schon in den Streichquartetten op. 21 von E. A. Förster beobachteten. Von zwei weiteren Einzelstücken Woržischeks, die etwas breiter angelegt sind, fesselt das eine, „Le Plaisir" op. 4 (1820) durch die schlichten, liedartigen Töne, die der Mittelteil anschlägt, sowie durch die an Hörnerklänge erinnernden Wirkungen, auf die der Komponist in einem späteren lyrischen Klavierstück noch zurückgreift. Als Ganzes ist jedoch eher das Andante „Le Désir" op. 3 (1821) der Gattung des lyrischen Klavierstücks zuzuzählen. Für den elegischen Charakter dieses bei allem Gefühlsüberschwang doch niemals sentimentalen Stückes hat Spohr einige Farben geliehen.

Knüpfte Woržischek mit seinen Rhapsodien offenkundig an die seines Lehrers Tomaschek an, so wurden dessen Eklogen das Vorbild für die 1822 bei Mechetti in Wien erschienenen „Impromptus" op. 7. Umfang und Ausdrucksmittel, die Woržischek in seinem op. 1 den Tomaschekschen Rhapsodien gegenüber noch gesteigert hatte, sind in seinen Impromptus ungleich bescheidener geworden. Die Grundstimmung ist überwiegend heiter und es stellen sich geradezu pastorale Elemente ein, die unmittelbar den Eklogen entstammen. „Eklog III" steht über dem Autograph (Preuß. Staatsbibl., Berlin) des dritten Impromptus. Möglicherweise wollte Woržischek ursprünglich die ganze Sammlung in Anlehnung an Tomaschek „Eklogen" nennen. Jedenfalls tritt im Druck seines op. 7 zum ersten Mal die Bezeichnung „Impromptus" für kleine lyrische Klavierstücke auf*). Hatten die Rhapsodien op. 1 vielfach den Klaviersatz zu größter Fülle gesteigert, so werden in den Impromptus op. 7 öfters intime klangliche Wirkungen für die Kunst, konzentrierte Stimmungen zu schaffen, ausgenutzt. Im vierten Impromptu geht jedem Einsatz des gesangartigen Hauptthemas eine 2½ taktige Einleitungsphrase voraus, ein später von Mendelssohn in seinen „Liedern ohne Worte" in weitestem Umfange verwandtes Mittel, den liedmäßigen Charakter des Klavierstücks zu steigern. Der Mittelsatz des fünften Stücks bringt eine echt romantische Hörnermusik mit allen melodischen und harmonischen charakteristischen Wirkungen:



*) Tomaschek: Selbstbiogr. a. a. O. 1846, S. 360.

*) Nach 1800 hießen „Impromptu" zunächst nur mehrsätzige Stücke oder Variationenwerke über eigene oder fremde Themen, die Vorläufer des späteren Potpourri. Wohl unabhängig von W. kam Ende 1822 H. Marschner auf dieselbe Bezeichnung „Impromptus" für kleine lyrische Stücke (op. 22 u. 23, s. u. S. 17).

Mit seinen Impromptus op. 7 ist Woržischek einer der besten Vertreter des frühen lyrischen Klavierstücks geworden. Hier waren wirklich Hoffnungen, die ein allzu früher Tod begrub.

Es genügt an dieser Stelle, wo es sich in der Hauptsache um Vergessenes aus der Frühzeit des lyrischen Klavierstücks handelt, der kurze Hinweis auf die Tatsache, daß Schubert, wie sich aus mehrfachen Anklängen und auch sonst erweisen läßt, die Eklogen, Rhapsodien und Impromptus der beiden böhmischen Komponisten gekannt hat und daß seine Impromptus, Moments musicaux und die „drei Klavierstücke" unmittelbar der Bekanntschaft mit den lyrischen Stücken Tomascheks und Woržischeks ihre Entstehung verdanken. In Schuberts Schaffen gipfelt also eine von Tomaschek und Woržischek verlaufende Entwicklung des lyrischen Klavierstücks.

(Schluß folgt)

Die Umgestaltung des Gesangunterrichts in der höheren Schule)*

Von T. Niechciol / Halensee

> Der Gesang ist der Schwur der Bruderliebe, des Menschenbundes; ist Opfersprache. —
>
> Th. H. von Hippel

Unter obigem Titel hat Dr. Reuter im zweiten Januarheft der Zeitschrift für Musik treffliche Gedanken geäußert. Es sei mir gestattet, zu seinen Ausführungen bezüglich der Ausbildung der Lehrkräfte und der Stellung des Musikunterrichts und seiner Vertreter im ganzen Schulsystem Ergänzendes zu sagen.

Solange sich die Schule im Banne der Kirche befand, war die Musik Hauptfach, und der Musiklehrer stand im Kollegium an zweiter Stelle. Bach, Kuhnau und andere Geistesheroen waren Schulmusiklehrer. Die damals hohe Bewertung ihres Faches räumte ihnen eine entsprechende Stellung im Lehrerkollegium ein. Mit der Verweltlichung der Schule sank die Wertschätzung des Musikunterrichts in der Schule immer mehr, und er war um die Jahrhundertwende fast bedeutungslos geworden. Die höhere Schule hatte sich zu einer Anstalt entwickelt, welche den Intellekt einseitig ausbildete, anstatt alle im Menschen schlummernden geistigen und seelischen Kräfte zu wecken und harmonisch auszubilden. Dementsprechend war auch die Bedeutung des Schulmusiklehrers gesunken. Er war Schulgesanglehrer geworden, der gerade noch gut genug war, wenn er zur Verschönerung der Schulfeiern einige Gesänge mehr oder weniger gut einstudieren konnte. Auf eine künstlerische, pädagogische Ausbildung legte man so wenig Wert, daß Volksschullehrer mit ihrer höchst mangelhaften musikalischen Ausbildung im Seminar, ja sogar Hoboisten, welche auf der Fiedel etwas kratzen konnten, mit der Erteilung des Gesangsunterrichts betraut wurden, wenn sich nicht zufällig ein Künstler fand, der aus Idealismus das Fach übernahm. Nur wenige Schulen haben diesem materialistischen Zeitgeist widerstanden und konnten ihren Charakter wahren. Zu ihnen gehören die Thomasschule in Leipzig und die Kreuzschule in Dresden. In ganz Deutschland war keine Institution, welche der speziellen Vorbildung der Schulmusiker diente, während Kunstschulen, Seminare und Kurse die Vorbildung der Zeichen- und Turnlehrer zum Ziele hatten. Das der Berliner Akademie der Künste angeschlossene akademische Institut für Kirchenmusik hatte in erster Linie Seminarmusiklehrer und Kirchenmusiker auszubilden. Da die Zahl der dort Studierenden immer nur zwanzig war, fanden fast alle Absolventen in Lehrerseminaren Unterkunft, wo die Stellung und Besoldung des Musiklehrers eine bessere war und ist als in den höheren Schulen. Für die höheren Schulen blieben nur wenige Kandidaten und meist solche, welche die Fakultas für das Seminar nicht erhalten hatten. Nach der letzten Jahrhundertwende gelang es gewichtigen Stimmen, besonders der Hermann Kretzschmars, die Aufmerksamkeit der Regierung auf den Schulgesang zu richten. Zu einer gründlichen Reform konnte man sich aber noch nicht entschließen, es wurden vorläufig für die einzelnen Provinzen Schulgesangsrevisoren eingesetzt und Schulgesangslehrerprüfungen eingerichtet. Die Einrichtung der Schulgesangslehrerprüfungen war nur provisorisch gedacht; man war sich klar, daß sie weder die Ausbildung im akademischen Institut für Kirchenmusik ersetzen, noch viel weniger für die hohen Ziele des Gesangsunterrichts die nötige Vorbildung gewährleisten könnten. Immerhin war eine Basis geschaffen, auf der man weiterbauen konnte. Nach dem Kriege wurden die zerrissenen Fäden von der preußischen Schulbehörde und führenden Schulmännern wieder angeknüpft. Dazu hatte wohl die etwas späte Erkenntnis beigetragen, daß zu harmonischer Bildung jedes Menschen die Musik gehört und zur Erziehung zu vaterländischer Gesinnung, zu rein menschlichem Fühlen und Mitfühlen die deutsche Kunst besonders geeignet sei. Es steht zu erhoffen, daß trotz der finanziellen Nöte des Staates bald eine musikpädagogische Hochschule geschaffen oder das akademische Institut für Kirchenmusik dementsprechend erweitert wird. Zu fordern wäre ein sechs- bis achtsemestriges Studium mit abschließendem Staatsexamen, Seminar- und Probejahr. Der Schulmusiker muß ein Künstlerpädagoge sein und als solcher über eine umfassende Allgemeinbildung verfügen. Nur wer sich die höchsten Kulturschätze zu eigen gemacht hat und ohne sich zu erschöpfen, mit vollen Händen den Samen ausstreuen kann, der hat auf reiche Ernte zu rechnen. Ein solcher Sämann findet aber in seiner Tätigkeit nur Zufriedenheit und Glück, wenn er die Saat sprießen und die Früchte reifen sieht. Er wird verbittert und gleichgültig, wenn der böse Feind Unkraut unter seinen Weizen säet oder wenn die Ungunst der Verhältnisse die edlen Pflanzen in der Entwicklung stört. Die Forderung Dr. Reuters, daß der Musiklehrer ein begeisterter Fachmann und eine ganze Persönlichkeit sein soll, trifft für

*) Anmerkung der Schriftleitung: In erfreulichster Weise hat der kräftig-mutige Ruf Dr. O. Reuters nach einer Aus- und Umgestaltung des Gesangunterrichts an höheren Schulen ein starkes Echo erzielt. Wir beginnen hier zunächst mit der Veröffentlichung vorliegenden Artikels.

jeden Schulmann zu. Die Persönlichkeit und der Fachmann können sich aber nur entfalten, wenn die Möglichkeit dazu gegeben ist. Das ist in unserem Schulsystem nicht der Fall. Daher muß mit der entsprechenden Vorbildung der Lehrkräfte auch die Umstellung und Umwertung des Musikunterrichts in der Schule Hand in Hand gehen. Solche Umwertung geistiger Werte vollzieht sich aber viel langsamer als die der materiellen Werte. Zu tief ist die Bewertung des Schulmusikunterrichts im Publikum und bei den Schulmännern gesunken. Sie kann nur dadurch steigen, daß die Schulmusik aus ihrer Aschenbrödelstellung herausgehoben wird. Das geschieht weniger durch Vermehrung der Stundenzahl, die nur eine neue Belastung unserer Jugend bedeuten würde, als durch höhere Bewertung der Musik in den Zeugnissen und den dadurch steigenden Respekt vor dem Musiklehrer. Auch damit ist schon ein bescheidener Anfang gemacht. Im Reformgymnasium in Tempelhof bei Berlin, wo der Schulmusiklehrer in den Oberklassen Kurse zur musikalischen Weiterbildung begabter Schüler eingerichtet hat, erlangte der Lehrer eine für einen Abiturienten günstige Entscheidung dadurch, daß der Abiturient in der Musik geprüft und das gute Ergebnis als Ausgleich für die Gesamtzensur bewertet wurde. Natürlich darf solche Prüfung nur von Fachleuten vorgenommen werden, nicht, wie es in einer Berliner staatlichen Anstalt geschah, wo der Abiturient nicht vom Musiklehrer, sondern von einem zufällig anwesenden Oberlehrer geprüft wurde, von dem man einmal ein Ave Maria auf der Violine mit gemischten Gefühlen vernommen hatte. Wurde bisher in einzelnen Schulen segensreich gewirkt, so war das nur möglich, wenn der Lehrer durch seine künstlerische Tätigkeit außerhalb der Schule und durch seine Persönlichkeit den wissenschaftlichen Kollegen und den Schülern Respekt abnötigte und der Schuldirektor von der Bedeutung der Musik durchdrungen war. Allgemein wäre der Erfolg, würde man den Schulmusiklehrer mit denselben Rechten und derselben Macht ausstatten wie seine wissenschaftlichen Kollegen, und wenn die Qualität des Musikunterrichts mitbestimmend wäre für die Qualität der ganzen Schule. Mit Deutsch, Literatur- und Kunstgeschichte, Religion, Physik und Turnen müßte die Musik in Beziehungen treten und dem Lehrer gestattet sein, mit der Oberstufe wirklich zu musizieren. In unserer schweren Zeit bedürfen wir der Kunst besonders. Wer ihr ergeben, empfindet ihre beglückende Kraft und kennt ihre suggerierende Macht, nicht nur im einzelnen Menschen, sondern auch in der breiten Masse die bewegten Wogen zu glätten und uns über Raum und Zeit hinwegzuführen. Niemals haben wir mehr Veranlassung gehabt, an die Schoberschen Worte zu denken, die Schubert so schön gesungen: „Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden, wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt, hast du mein Herz zu warmer Lieb entzunden, hast mich in eine beßre Welt entrückt!" Das kann keine Mathematik und kein Homer! Daher darf die Kunst nicht mehr Luxus weniger begüterter Klassen sein, wie sie es bis zu Beethovens Zeit nur war, sondern sie muß als unschätzbares, unentbehrliches Allgemeingut des ganzen Volkes aufgefaßt und bewertet werden. Daraus ergibt sich die Forderung, daß nicht nur in den höheren, sondern in allen Schulen die Kunst zu pflegen ist. Daher ist für die Volks- und Mittelschulen die Beibehaltung der Schulgesangslehrerprüfung empfehlenswert, und sie wird wahrscheinlich nötig werden. So ausgerüstete Schulen können die Jugend in den Tempel der deutschen Kunst geleiten. Gänzlich überflüssig sind aber die jetzt wieder empfohlenen Volksmusik- und Singeschulen und Musikgymnasien. Die letzteren wären sogar eine schwere Gefahr für ihre Schüler, wie jeder besonnene und erfahrene Pädagoge weiß, denn die Musikgymnasien bestimmen die Jugend schon frühzeitig für einen Beruf und lassen nur noch wenig Wahl, wenn sich, wie so oft, nach der Entwicklung und Absolvierung der Schule ganz andere Neigungen und Fähigkeiten als in früheren Jahren zeigen. Hat der Staat Geld, so wäre es dringlicher, für den total verrotteten Privatmusikunterricht etwas aufzuwenden. Aber über dieser Kakophonie wird so lange eine Fermate schweben, bis uns das Schicksal eine deutsche, kraftvolle und einflußreiche Persönlichkeit beschert, die selbstlos und unbeirrt durch der Parteien Haß und Gunst nur zum Wohle des deutschen Volkes schafft. „Deutsch sein, heißt, um der Sache selbst willen etwas schaffen!" sagt Wagner. Um der Sache selbst willen kämpfen auch die ideell gesinnten Schulmusiker und ihre Freunde. Auch die jüngsten unter ihnen werden die Saat höchstens sprießen, die Früchte aber nicht mehr reifen sehen; denn wie Wagner sich treffend ausdrückt, ist das deutsche Tempo der Gang, das Andante. Aber auch das Morgenrot kommt nur im Andante einhergeschritten.

Zur Förderung der lebenden Komponisten (II))*

Von Dr. Georg Göhler

Es mag befremdlich erscheinen, daß ich bei den Hilfskräften, die zur Förderung der lebenden Komponisten in Bewegung gesetzt werden müßten, nicht zu allererst an die Großmacht gedacht habe, die das öffentliche Leben der ganzen Welt beherrscht und das Leben des Einzelnen stärker beeinflußt als je zuvor.

Auch in Deutschland ist diese Großmacht, die Tagespresse, für die häusliche und öffentliche Musikpflege sehr maßgebend, aber die Stellung, die die Zeitungsbesitzer den Musikschriftstellern im Rahmen ihrer Geschäftsunternehmungen einräumen, ist zur Zeit in den meisten Fällen noch nicht derart, daß selbst dem guten Willen des einzelnen Musik-Schriftleiters die Möglichkeit zu nachhaltiger Förderung lebender Komponisten gegeben wäre.

Wir leben in einer Zeit, in der der Geistesarbeiter nur insoweit geduldet wird, als er für die regierenden Herren, die sich auf die Massen der Handarbeiter stützen, nicht zu entbehren ist.

*) Siehe 2. Nov.-Heft 1921 (Nr. 22, Seite 561).

Darauf nimmt auch die Großmacht Presse gebührende Rücksicht. Für geistige Dinge hat ein großer Teil der Tagespresse nur so viel Raum, als zur Erhaltung der Inseratenaufgabefreudigkeit und Inseratenaufgabefähigkeit der Geistesarbeiter unbedingt erforderlich ist. Im Haushalt der meisten Tageszeitungen steht der Schriftleiter für Kunst und Schrifttum, was Einfluß und Bezahlung anbelangt, nicht nur unter denen für Politik und Volkswirtschaft, sondern auch weit unter den hohen Herren, die aus irgend welchen „Gründen" sich zur Höhe des Sportredakteurs aufgeschwungen haben.

Ich brauche Dinge nicht auszuführen, die die Mehrzahl der für Tageszeitungen tätigen Musikschriftsteller, insbesondere die „in festem Arbeitsverhältnis" stehenden jahraus, jahrein mit schmerzlicher Ohnmacht erleben müssen. Der Sportredakteur bekommt für seine Berichte ganze Seiten zur Verfügung gestellt, aber welche Mühe und Not geistige Arbeiter bei den Tageszeitungen haben, ehe sie ein paar Zeilen mehr für geistige Angelegenheiten bewilligt bekommen, das ahnen die Leser nicht. Raum ist nur da für Sport, Kino, Dielen und alles, was tüchtig inseriert!

Wie kläglich obendrein die Bezahlung geistiger Arbeit bei der Tagespresse ist, darüber haben die Kritiker selbst eine lehrreiche Statistik (durch Prof. Dr. Georg Schünemann) aufgestellt.

Schließlich muß man noch der Mißstände gedenken, die Dr. Paul Marsop mit folgenden Worten geißelt: „Nicht nur, daß die Presse, will sagen der Zeitungsverlag, die bei ihm angestellten Intelligenzen, vornehmlich die Kunstkritiker, für oft höllische Anstrengungen und unendliche Plackereien miserabel bezahlt: er verlangt auch, daß diese seine „Untergebenen" tanzen, wie er pfeift. Sind sie zu altmodisch ehrenhaft dazu, ihre Urteile nach verlegerischem Verlangen zu färben, kümmern sie sich den Teufel um die von Theaterleitern, Konzertagenten, Kinobesitzern aufgegebenen Anzeigen, so markiert der geschäftliche Leiter des Blattes die Geste, die Mozarts Erzbischof zu einer zweifelhaften Unsterblichkeit verhalf." Dr. Marsop gehört zu den genauesten Kennern der im deutschen Zeitungswesen herrschenden Zustände; seine Darstellung kann demnach als zuverlässig gelten.

So ist es kein Wunder, daß die Zahl der führenden Persönlichkeiten auf allen Gebieten des Geisteslebens, die ihre ganze Kraft in den Dienst der Tagespresse stellen, gering ist. Es ist eben kein Vergnügen, immer zu hören: „Dafür ist kein Platz da!" und dabei zu sehen, für was für Dinge Platz da ist, und obendrein für aufopfernde Tätigkeit im Interesse des öffentlichen Kunst- und Geisteslebens kärglich entlohnt zu werden. Noch weniger angenehm ist es, auf Kommando des Zeitungsinhabers die Größe der Hinweise und die Ausführlichkeit der Besprechungen künstlerischer Veranstaltungen von der Zahl und Größe der aufgegebenen Inserate abhängig machen zu sollen.

Es ist sehr leicht, über Mängel und Schwächen des musikalischen Teils der Tagespresse zu reden. In sehr vielen Fällen dürfte man sich nicht an den Schriftleiter für Kunst und Wissenschaft oder an den einzelnen Referenten wenden, sondern müßte sich die Eigentümer der Zeitung vornehmen! Glücklich diejenigen Schriftleiter und Schriftsteller, die an solchen Zeitungen tätig sind, deren Inhaber für künstlerische Dinge Sinn hat. Es gibt ja immerhin große und kleinere Blätter dieser Art in allen Gauen Deutschlands. Aber für die Mehrzahl trifft die trübe Schilderung zu. Soll die Tagespresse ganz allgemein Bedeutung für die lebenden Komponisten gewinnen, so muß vor allen Dingen erst einmal Stellung und Bezahlung der musikalischen Mitarbeiter so werden, daß allseitig gründlich durchgebildete Musikschriftsteller mit Freude und Erfolg dort arbeiten können.

Ich kann hier, wo es sich um Erörterung einer besonderen Frage handelt, nicht alle die Mißstände erörtern, unter denen die musikalischen Mitarbeiter von Tageszeitungen leiden. Für die lebenden Komponisten ist der schlimmste der, daß an sehr vielen und gerade an großen Zeitungen der Raum zur Erörterung künstlerischer Fragen außerordentlich beschränkt ist.

Der Musikreferent darf, wenn die lebenden Komponisten von ihm gefördert werden sollen, nicht gezwungen sein, fast den gesamten verfügbaren Raum zur Beurteilung der Leistungen der „inseriert habenden" (!) Künstler zu verwenden, sondern muß die Möglichkeit haben, sich, der Bedeutung neuer Werke entsprechend, eingehend mit ihnen zu befassen, und zwar nicht nur mit Werken größerer Form, sondern auch mit kleineren, die bei der größeren Zahl der Leser für häusliches Musizieren oder für Aufführungen in Chorvereinen in Betracht kommen können. Man zeige mir die Kritiken in Tageszeitungen aus früheren Jahrzehnten, in denen etwa über Brahmssche oder Wolfsche Lieder, über Griegsche Klavierstücke, über neue Violinsonaten, neue Männerchöre, etwas derartiges geschrieben wäre, daß der Leser zu der Zeit, als diese Dinge noch unbekannt waren, ein Bild von ihrem Wesen bekommen hätte und angeregt worden wäre, sich mit ihnen zu beschäftigen.

Ich betone immer wieder, daß besonders in den großen Tageszeitungen sehr oft die gute Absicht der Kunst-Schriftleiter an der diktatorischen Macht des Inhabers oder des politischen und Sportredakteurs scheitert, die den überflüssigen Kunstfritzen in die Ecke drücken und amputieren, wo und wie es nur geht. Aber die Presse höre dann gefälligst

auf, sich als „Kulturmacht" zu gebärden. Wir wollen dahingestellt sein lassen, ob das Elend, das infolge der Kulturentwicklung seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über die Welt gekommen ist, und die verrotteten Zustände, auch in der Kunst, nicht zu einem guten Teil auf Rechnung der in diesem Zeitraum so mächtig sich verbreitenden Tagespresse zu setzen sind.

Soll sie für die Förderung lebender Komponisten Bedeutung erlangen, soll sie überhaupt eine segensreiche Macht auf allen Gebieten des Geisteslebens werden, so tut ihr eine Reformation an Haupt und Gliedern dringend not. Wie sie dann neuer ernster Musik Dienste erweisen könnte, das ist nicht schwer zu sagen. Sie müßte jede Möglichkeit ausnützen, um künstlerisch erziehend zu wirken. Dazu braucht es gar keiner großen Aufsätze, gar keiner besonderen Beiträge. Viel wichtiger ist, daß alles, was gegen die künstlerische und allgemeine Veredelung des Volkes wirkt, aus den Spalten herausbleibt! Die Zeitungen gewännen eine Unmenge Papier und stifteten ungeheuren Segen für die künstlerische Volkskultur, wenn sie einfach die Hälfte von dem, was sie außerhalb des politischen und wirtschaftlichen Teiles druckten, wegließen.

Was nützt ein noch so guter Aufsatz über die Pflege der Hausmusik, über Erhaltung des Volksliedes, über Anton Bruckner oder Franz Schubert, wenn auf der Rückseite der Illustrierten Beilage die gut bezahlte Annonce der neuesten Zötchen-Operette mit den mehr oder minder pikanten Bildern der Hauptdarsteller, einigen Anfangs- oder Endzeilen eindeutiger Couplets und schwärmerischen Rezensionen der Großstadtpresse abgedruckt ist? Ihr sagt: „Das Geschäft verlangt's!" Gut, dann tut aber nicht, ihr Zeitungsbesitzer, als ob ihr etwas für deutsche Geisteskultur übrig hättet und als ob durch euch Deutschland wieder hochkommen könnte. Das ist ganz einfach die Schieber-Gesinnung, durch die Deutschland kaput gegangen ist und durch die auch sein Kunst- und Geistesleben ruiniert werden würde, wenn ihr wirklich die Großmacht wärt, die ihr euch einbildet zu sein.

Ich weiß es wohl, daß die zahlreichen deutschen Musikschriftsteller an deutschen Tageszeitungen, die sich ernsthaft bemühen, der Kunst zu dienen und die lebenden Künstler zu fördern, selbst mit innerstem Widerwillen sehen, wie ihre Arbeit durch die Zeitungsbesitzer, Lokal-Redakteure usw. zunichte gemacht wird. Man zeige mir doch die deutschen Zeitungen, die gegen die Volksvergiftung mit Operettenschund und Kabarett-Verderbtheit immer wieder ankämpfen, die grundsätzlich keinerlei Hinweise und Besprechungen von solchen Dingen bringen. Wer hat nicht in Zeitungen, die für Thron und Altar zu kämpfen vorgeben, oder in anderen, die von Phrasen der Erhebung des ganzen Volkes zu lichten Höhen der Kultur triefen, im redaktionellen Teile sehr verlockende Aufsätze zur Eröffnung einer neuen Diele oder Bar oder eine warm empfehlende Besprechung der neuesten Operette gelesen?

Solange diese innere Verlogenheit ein Kennzeichen der Presse ist, darf man nicht erwarten, daß sie für die Förderung lebender Komponisten irgendwelche Bedeutung gewinnt. Es werden immer nur die Bemühungen einzelner Persönlichkeiten an besonderen Zeitungen sein, die gewisse Erfolge haben können. Bei den breiten Massen wird alle sogenannte Kulturarbeit, die die Presse zu leisten vorgibt, totgemacht durch die Leichtfertigkeit, mit der dieselbe Presse in marktschreierischer Weise das Gegenteil von dem, was sie predigt, gleichzeitig anpreist.

Es könnte vieles durch die Tagespresse geleistet werden! Zusammenhängende Aufsätze über das Schaffen und die Eigenart lebender, noch gar nicht Mode gewordener Künstler würden in der Tagespresse unter 100 000 Lesern doch vielleicht 500 finden, die daraufhin sich ernstlich mit der Kunst des ihnen gezeigten Künstlers befassen würden.

Es brauchen gar keine Lobeshymnen zu sein, nur sachliche Hinweise in einem zusammenfassenden Aufsatze: die uns die Kunstwerke, Kammermusik, Klavierwerke, Lieder, Chöre gibt es von dem und dem, die Art dieser Kunst ist so und so, die Werke sind da und da erschienen. Wer nach Kunstwerken der Art sucht, beschäftige sich mit ihnen, um zu sehen, ob sie für ihn etwas bedeuten. Aufsätze dieser Art könnten sehr viel Segen für die lebenden Künstler stiften. Vielleicht versuchen es mit solchen Darlegungen und mit allgemeinen Aufsätzen über künstlerische Fragen alle die Musikschriftsteller, denen die geistige Not der Gegenwart in der Seele brennt und denen ihr Zeitungskönig erlaubt, auch einmal für ernsthafte Kunstfragen etwas Raum zu beanspruchen; vielleicht versuchen sie's, obwohl sie es nicht hindern können, daß ihre Stimme für die meisten Leser übertönt wird durch all das, was in redaktionellen Notizen, lokalen Berichten und Inseraten für die weitere Versumpfung des Volkes getan wird. Soll der lebende Komponist von der Tagespresse Förderung erfahren, so müssen alle die, die in Tageszeitungen schreiben, immer als leitenden Gedanken in sich tragen: „Was wir schreiben, soll der musikalischen Volksbildung dienen."

Statt dessen schreiben viele Kritiker ihre Berichte entweder für oder gegen den Künstler, für oder gegen eine Clique und lenken den Kunstfreund von der Kunst ab auf Äußerliches, lassen,

ihn teilnehmen an Fehden, die ihn gar nichts angehen, treiben lokale Parteipolitik und Ähnliches.

Zwischen der Behandlung künstlerischer Fragen in der Tagespresse und in Fachblättern muß ein ganz grundlegender Unterschied gemacht werden.

Der Schriftsteller, der für die Tagespresse tätig ist, muß seine Leser, die große Masse derer, die Musikfreunde sind oder es auch durch ihn werden sollen, verschonen mit all dem, was nur den Fachmann angeht; er muß über den Parteien stehender Kunsterzieher des Volkes sein und mit der nötigen allgemeinen und musikalischen Bildung den Wert einer Persönlichkeit verbinden, die sich nicht eitel in den Vordergrund drängt, sondern nur der Sache dient.

Ich habe oben bereits gesagt, daß Kritiker, denen dieses Ideal vorschwebt, in vielen Fällen noch den schweren Kampf mit den geschäftstüchtigen Zeitungsbesitzern auszufechten haben. So ergibt sich, daß leider die Tagespresse gerade in unserer Zeit leider zur Förderung lebender Komponisten lange nicht das tun kann, was von ihr diejenigen erhoffen, die die Zustände bei ihr nicht genügend kennen.

Ob sie es künftig wird tun können, ist eine große Frage. Die Korruption des Volkes durch die Großstadtpresse ist nicht nur eine deutsche, sie ist eine Weltfrage. In einer solchen Luft können wohl hie und da einzelne Geistesarbeiter sich im glühenden Idealismus aufzehren und durch diese aufopfernde Hingabe einiges Gute leisten. Aber in der großen Schlammflut werden diese reinen Quellen je länger je mehr versickern.

Es gibt Leute, die prophezeien, daß an der Großstadtpresse, die sie die gemeinste, übrigens nicht deutsche Erfindung des letzten Jahrhunderts nennen, die ganze durch sie gezüchtete sogenannte Gegenwartskultur zugrunde gehen werde. Die einzige Rettung sehen diese Propheten in der völligen Befreiung geistig hochstehender Führer, denen dann die Massen folgen würden, von der fluchwürdigen Macht der Großstadtpresse. Auch die lebenden Komponisten werden sich die Frage beantworten müssen, ob die Tagespresse, deren Gesamthaltung auch den musikalischen Teil so häufig versklavt, ihnen überhaupt förderlich sein kann oder ob die deutsche Kunst erst wieder sie selbst wird, wenn sie geistig hoch genug steht, um sich von den Einflüssen der Großstadtpresse völlig freizuhalten!

Ein Konzert gegen das Klavier

Von Professor Adolf Ruthardt / Leipzig

Das auf der Vertauschung des Wörtchens „gegen“ statt „für“ beruhende Witzchen ist nicht von mir. Ich schmücke mich nicht mit fremden Federn: höchstens vertausche ich einmal die Tasten mit meiner eigenen Feder. Es ist hervorgerufen worden, wenn ich mich nicht irre, in Wien bei Gelegenheit der Erstaufführung des Violinkonzerts von Brahms, das sich ja auch anderwärts nur mühsam durchzusetzen vermocht hat.

Nicht der ausgezeichnete Pianist, den als solchen ich des öftern zu schätzen die Gelegenheit hatte, zog mich diesmal in den Konzertsaal, sondern ein funkelnagelneues Klavierkonzert seiner Feder. Zur ersten Aufführung sollte es heute gelangen. Der Umstand, daß, wie ich zum voraus unterrichtet war, die sehr lange, wiewohl einsätzige Komposition mit heißem Bemühen vermied, was nur irgendwie an die den Neutönern als abgelebt geltende Sonatenform erinnern könne, beunruhigte mich nicht. Ich finde es ganz in der Ordnung oder zum mindesten verzeihlich, wenn ein junger, nach Neuland ausspähender Tonsetzer einer unliebsamen Form aus dem Wege zu gehen bemüht ist, die, wenn auch bisweilen erweitert, dennoch — meint derselbe — in philisterhafter Rückständigkeit von sämtlichen bedeutenden, auf diesem Gebiete erfolgreichen Meistern über einen Leisten geschlagen erscheint. Freilich, also vermeinen auch wir unsrerseits, freilich, die Form ist nicht ausschlaggebend, sondern der Inhalt, die Erfindung und ihre dem Charakter des betreffenden Tonstücks angepaßte Einkleidung und zweckgemäße Ausgestaltung. Wie wenig diese billige, nicht zu erschütternde Forderung das Klavierkonzert die Frage erfüllt hat, versuchen folgende Zeilen, soweit sich Musik überhaupt schildern läßt, darzutun.

Die Einleitung, das Vorspiel, Tutti — wie man es benennen mag — gewann an Pracht und Klangschönheit dem Orchester alles ab, was nur die Instrumente, sei es nach der Tiefe und Höhe, sei es nach den äußersten Stärke- oder Schwächegraden hin herzugeben imstande sind. In dem Farbengemengsel erhaschte das Ohr da und dort einen bescheidenen Ansatz zu einem Thema. Besonders berückte der längste dieser Ansätze: eine Melodie für die Baßklarinette, umschwebt von geteilten Violinen con sordini, die sich allmählich in eine Art von Gemurmel verlor. Bis die Baßklarinette ausgemurmelt hatte, vergaß man vollständig, daß überhaupt ein Konzert für Klavier zu erwarten sei: so schön war alles. Währenddem saß der Pianist unbeweglich vor dem Flügel: — eine prächtige Profilstudie für einen Maler! Man wunderte sich zwar über ein dergestalt langes Verharren in Untätigkeit. Aber das allmähliche Ersterben (smorzando) der Baßklarinette ließ mit Sicherheit erwarten, daß endlich das Klavier beginne. Diese berechtigte Erwartung wurde getäuscht; denn aus dem ppp entwickelte sich poco a poco eine Steigerung, die von hinreißender Wirkung gewesen wäre, wenn man nur geahnt hätte, aus welchem Grunde die mehr und mehr und immer und immer wilder sich gebärdende Aufregung erwächst. Nach endlosem Hin- und Herzerren erreichte das Stringendo den äußersten Höhepunkt, der als ein furchtbarer Knall auf einem abgeris-

senen verminderten Septakkord, begleitet von einem grausamen Beckenschlag, ganze Reihen von jungen Damen sichtlich erbeben machte. Jetzt setzte endlich das Klavier fff mit nicht zu beschreibendem Ungestüm ein und vollführte, blitzschnell in Oktaven in die tiefste Region der Klaviatur hinunterstürzend, einen erschrecklichen Triller mit beiden Händen. Das Orchester geriet darüber in die höchste Wut, entlud sich und zog das gesamte Blech (Baßtuba mit inbegriffen) als Hilfstruppe herbei. Noch während sich der Pianist gegen diese immer wieder erneuten Anstürme tapfer verteidigte, ging mir langsam die Bedeutung der Schreckensszene auf. Das war der Kampf des Übermenschen mit den Schicksalsmächten; und wie sollte er gegen sie bestehen können? Kein Zweifel, der Pianist mußte unterliegen! Nun griff er ermattet auf den schönen ersten thematischen Ansatz der Baßklarinette zurück, der in höherer Lage von breiten und weiten Arpeggien der Linken getragen, sich nun minder vorteilhaft ausnahm, trotzdem das vorlaute Orchester gänzlich verstummt war. Ach! wie klang aber jetzt alles trocken, knöchern, elfenbeinern nach der Überernährung unseres Ohrs durch den herrlich vollen Klang jener Baßklarinette.

„Nein, nein, es ist zu arg," meinte auch das Orchester und fing wieder an, sich einzumischen, bis es gegen das Ende eines ungemein flachen Finales aufs neue zu einem brutalen Krach kam, der aber auf die Hörerschaft gleichgültig, ja verdrießlich wirkte, weil dergleichen Kämpfe und Steigerungen nicht wiederholt werden dürfen*).

Unterlag der Pianist im Kampfe mit dem Orchester, so nicht minder in seinem Liebeswerben um die Gunst des Publikums, dessen Beifallsbezeugungen noch matter ausfielen als die Themen der Finalegruppe des Klavierkonzerts. Der im Innersten gekränkte Künstler spielte im Laufe des Abends noch eine Reihe von Stücken Chopins, und, ich muß sagen, ganz wundervoll. Die Zuhörerschaft ward denn auch hingerissen und konnte sich an rauschenden Beifallsspenden nicht genugtun, gerade, als wollte sie sagen: Ei, ei! Das ist was anderes; das ist etwas für und nicht gegen das Klavier.

*) Von den reizvollen Hilfsmitteln des Klaviers war das ganze sogenannte Klavierkonzert hindurch nichts zu verspüren. Unter diesen Hilfsmitteln begreife ich Läufe, Passagen, Triller (nicht allein solche in Oktaven wie in den beiden geschilderten Kampfesszenen), wobei ja das Massenspiel, Oktaven, mit Arpeggien und dergleichen nicht vermieden zu werden brauchte. A. R.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

(J. S. BACHS „GEDULDARIE")

Obgleich Ostern nach Erscheinen dieses Heftes vorüber sein wird und ungezählte Tausende Bachs Matthäuspassion vor ihrem inneren Auge vorbeiziehen haben lassen, wollen wir uns trotzdem noch einmal mit einem Stück dieses Werkes beschäftigen, und zwar einer Arie, die zu den am wenigsten beliebten gehört und regelmäßig, bei nicht vollständigen Aufführungen, ausgelassen wird. Es ist die Arie: „Geduld!" im zweiten Teil des Werkes, die einzig Singstimme und Baß aufweist, was für diejenigen besonders gesagt werden muß, die lediglich den Klavierauszug besitzen und deshalb wissen müssen, daß die obere Klavierstimme nichts als die Aussetzung des Generalbasses, mithin die besondere Arbeit des betreffenden Verfassers des Klavierauszugs ist. Da es sogar eine Spezialschrift über die Matthäuspassion (Reclams Universalbibliothek) gibt, die diese freie Zutat als von Bach herrührend ansieht, mithin eine völlige Unkenntnis der Bachschen Partitur sowie der zu damaliger Zeit üblichen Spiel- und Stilpraxis dokumentiert, so ist es durchaus nicht überflüssig, auf die originale Besetzung der Arie hinzuweisen. Derartige, nur vom Baß, d. h. generalbaßmäßig vom Klavier begleitete Arien, sind in dieser Zeit sehr häufig, spielen sogar bei Bach und Händel eine besondere Rolle. Im allgemeinen werden sie von modernen Betrachtern leicht über die Achsel angesehen, indem ja eben der Komponist dadurch, daß er keine weiteren Instrumente, kein Orchester hinzuzieht, selbst zum Ausdruck bringe, daß er das betreffende Stück für nicht so wichtig ansehe. Das ist ein großer Irrtum. Daß ein derartiges Stück weniger Reize aufweist wie ein solches mit vollem Akkompagnement oder mit Soloinstrumenten, ist selbstverständlich und auch natürlich einem Bach oder Händel klar bewußt. Gerade das beabsichtigen sie aber, in dem Sinne nämlich, daß in solchen Arien das Hauptgewicht auf ein geistiges oder ein solches seelisches Moment gelegt wird, das in möglichster Konzentration zum Ausdruck kommen soll. In diesem Sinn sind derartige Arien sehr oft die gedanklich oder seelisch kühnsten, die besondere Konzentration bewirkt eine besondere Vereinfachung im Sinne der äußeren Mittel. Wer denn allmählich diese Meister gerade in ihrer besonderen geistigen Struktur näher kennengelernt hat, lernt allmählich den Stiel umkehren und sieht sich gerade derartige Stücke besonders an. Es geht ihm da wie im Leben: die äußerlich unscheinbarsten Menschen sind etwa die wertvollsten, wenigstens nach dieser oder jener Seite. Von dieser Eigenschaft derartiger Stücke sollten auch der Hörer und natürlich auch die Ausführenden etwas wissen, der erstere deshalb, damit er von Anfang sich in besonderem Sinne vor allem geistig einstellt und auf sinnliche Reize einigermaßen verzichtet, die letzteren aber insofern, als sie sich bewußt seien, hier mit besonderer geistig seelischer Kraft vorgehen zu müssen, wenn sie dem Stück gerecht werden wollen. Wir werden denn auch noch im besonderen ersehen, welchem Mißverständnis in der Ausführung der Begleitung die in Frage stehende Arie ausgesetzt gewesen ist. Würde diese denn auch sinnentsprechend zum Vortrag gebracht — was vielleicht noch nie der Fall gewesen ist —, so dürfte sogar prophezeit werden, daß diese als ganz undankbar betrachtete Arie viel von ihrem „schlechten" Ruf verlieren und manchen sogar in besonderem Maße lieb werden dürfte. Es käme somit für uns an dieser Stelle darauf an, die Arie durch Aufdeckung des in ihr steckenden geistigen Gehalts gewissermaßen zu retten, und es wäre mir lieb, von Lesern dieser Abhandlung und zugleich sich in die Arie wirklich Vertiefenden zu erfahren, wie sie sich nunmehr zu diesem „Geduld"-

Stück stellen. Er ist für die heutige Zeit von großer Wichtigkeit, ob wir imstande sind, die Tonkunst gerade auch vom geistigen Standpunkt aus zu betrachten, und was dann eben Geist in reinster Gestalt ist, das lernen wir nirgends besser als aus den Werken der großen Meister, und zwar vielfach aus solchen Stücken, die in ihrer äußeren Unscheinbarkeit nur eine Nebenrolle spielen.

Das der Arie vorangehende begleitete Rezitativ schließt damit, daß der Mensch in einer ähnlichen Lage wie der fälschlich verklagte Jesus sich wie dieser verhalten, als Verfolgter „stille schweigen" solle. Der Arientext greift diesen Gedanken auf, ihn aber mit den Worten: „so mag der liebe Gott meines Herzens Unschuld rächen", erweiternd. Es ist nun ungemein bezeichnend für das menschliche Wesen Bachs, daß er gerade diese Erweiterung, daß Gott als Rächer auftreten werde, ins Auge faßt und, kurz gesagt, zugleich auch eine Rachearie schreibt. Bezeichnend deshalb, weil Bach in seinem leidenschaftlichen Temperament alles, nur nicht der Mann war, Verleumdungen und Verdächtigungen seiner Person. „geduldig" hinzunehmen, vielmehr ging er a tempo aggressiv vor. Hier hatte er sich mit der christlichen Auffassung abzufinden, daß der Mensch trotz allem schweigen und die „Rache" Gott anheimstellen solle. In der Art nun, wie nun eben Bach das Moment der göttlichen Rache aufgreift, liegt das ungemein Bezeichnende. Der Arientext legt das Hauptgewicht auf die „Geduld", und man kann sich den Text ganz gut so komponiert denken, daß sozusagen nur dieses Moment zum Ausdruck kommt. Bach nun tut beides, er gibt sowohl eine Geduld- wie besonders auch eine Rachearie, ja wir werden sehen, daß er noch ein drittes Moment, das der Verleumdung, zum Ausdruck bringt. Darin besteht auch die Kunst Bachs in einem besonderen Maße, daß er in ein und demselben Stück die größten Gegensätze darzustellen vermag, und zwar gerade mit den wenigsten Mitteln. Sehen wir nun zu:

Gleich die ersten einleitenden Takte stellen die beiden Hauptgegensätze in aller Klarheit dar, indem der erste Takt mit seinen ruhig sich wiegenden Achteln das instrumentale Geduldmotiv bringt, der zweite bis zum vierten Takt aber das scharf punktierte Rachemotiv. Daß gleich hier die Lösung der Arie liegt, würde sich bei einem entsprechenden Vortrag, d. h. der richtigen Aussetzung des Basses, ohne weiteres aufdrängen, aber gerade hier fehlt es und so ist man zunächst darauf angewiesen, den punktierten Rhythmus als den „rächenden" zu erklären. Bach gibt die gewissermaßen philologische Erklärung — gerade das entging auch mir früher — im Verlauf der Arie, und zwar gerade dort, als das Wort „rächen" zum ersten Male erscheint. Hier bringt er sowohl im Baß wie in der Singstimme diesen punktierten Rhythmus zu gleicher Zeit, mit aller Klarheit dadurch anzeigend, wie er im Besondern, nämlich gerade in dieser Arie, das typische Mittel des scharf punktierten Rhythmus verstanden haben wolle; mehr nebenbei hat er es auch einmal für „stechen" verwendet. Das gerade gehört zum Wesen unserer größten Meister, daß sie bekannteste, allgemeinste Mittel in ihrem typischen Wesen aufgreifen, um sie aber zugleich für den besonderen Fall neu zu prägen. Das Urwesen des scharf punktierten rhythmischen Motivs besteht nun in Energie, und wer das Motiv richtig zum Vortrag bringen will, muß auch, was jeder Musiker weiß oder wissen müßte, immer eine besondere Energie zur Anwendung bringen, sonst wird es schlapp und sagt etwas anderes. Wer nun das Urwesen dieses Motivs erfaßt hat, kann es für verschiedenste „Gefühle" und „Vorstellungen", so diesen das Moment der Energie zugrunde liegt, verwenden, sowohl für besondere Arten des Schmerzes wie der Freude usw., er begreift auch, warum dieses Motiv im besonderen der Schreckens-Rhythmus dieser Zeit geworden ist. Daß der Rache Energie zugrunde liegt, braucht einer näheren Erklärung kaum, das Scharfe, dabei Unaufhörliche, sich immer wieder von neuem Gebärende, das Draufloshämmern, wie es in diesem Motiv zugrunde liegt, hat gerade auch für das Moment der Rache sprechende Bedeutung. Im einzelnen über das Motiv, wie es Bach hier zur Anwendung bringt, nur eine kurze Bemerkung.

Statt: usw.

schreibt er:

wodurch die zweite Note die Schärfe eines zukkenden Blitzes erhält oder wie man etwas Derartiges ausdrücken will.

Wie man sieht, setzt Bach das Geduld- und Rachemotiv unmittelbar nebeneinander, und er rechnet nun auch natürlich darauf, daß dieser Gegensatz in aller Plastik herausgearbeitet wird. Das nun ist nicht der Fall, wenn, wie man es in den Klavierauszügen und auch in Ausführungen antrifft, zu der Baßstimme irgendwie kontrapunktiert und diese dadurch in ihrer scharfen Bedeutung verwischt wird. Sondern man verfahre genau dem Charakter des zweiteiligen Baßthemas gemäß, also etwa:

(p) (f) usw.

hebe die Gegensätze auch noch dynamisch hervor, und man wird dann sehen, daß an Deutlichkeit das Thema nichts zu wünschen übrig läßt. Wie macht sich nun der Gegensatz erst geltend, wenn noch die Singstimme hinzutritt! Dieser hätte man nun noch besondere Aufmerksamkeit zu schenken, indem sie noch weit mehr bringt als der Baß, alle Wendungen des Textes sowohl in offenster aber auch geheimnisvoller Weise verfolgt und einen Sänger verlangt, der in feinster und verständnisvollster Weise auf diese bald weichen, bald zackigen Linien einzugehen weiß. Welch großartige, jedes einzelne Wort herausholende Deklamation für den zweiten Satz: Leid' ich wider meine Schuld. Und nun die entsprechende Begleitung dazu, der Wechsel der beiden Motive. Wenn zu den falschen, stechenden Zungen das Rachemotiv in richtiger Weise erklingt,

dann ist es, als könnte jeden Augenblick der rächende Gott dazwischentreten, erklingt aber zu den gleichen Worten das Geduldmotiv, dann muntert Bach gleichsam auf, geduldig zu warten, immer in der festen Zuversicht, daß der Tag der Rache schon kommen werde. Es ist ganz eigenartig mit derartigen Arien, sobald man an die einzelnen Hauptmotive mit bestimmten, sicheren Vorstellungen herantritt. Da ergeben sich fortwährend neue „Gedankenbilder", der Hörer hat vollauf zu tun, um immer wieder folgen zu können, er lauscht einer geistvollsten Exegese (Auslegung) der Worte, so daß es ihm kaum bewußt wird, ob ein derartiges Stück mit stärkeren musikalischen Reizen arbeitet oder nicht. Aber eine treffende Ausführung gehört dazu, scharf und klar, weil eben derartige Arien mit dem Treffen des geistigen Charakters stehen oder fallen. Da bemerkt man dann auch den geistigen Reichtum, indem man gerade deshalb Zeit zum Nachdenken hat, weil die Musik als solche nicht absorbiert. Man erwäge auch, daß ein ausgedehntes Kunstwerk sich an die verschiedensten Kräfte im Zuhörer wendet, gelegentlich also besolchen Stücken der Vortrag in ganz besonderem einem derartigen Wechsel ein besonderer Vorzug großer Kunstwerke bestehen kann. Immer wieder muß man aber darauf hinweisen, daß gerade bei solchen Stücken der Vortrag in ganz besonderem Maße treffend sein muß, und ein Bach gibt schließlich alles an die Hand, daß man ihn richtig verstehen kann. Erwirbt sich durch diese Ausführungen die „Geduldarie" Freunde, dann wäre auch der Zweck der diesmaligen Betrachtung in wünschenswertester Weise erreicht.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS

Das wertvollste Konzert in der nunmehr wieder vollen Flut hiesiger Konzerte dürfte unstreitig der Händelabend der Gesellschaft der Musikfreunde gewesen sein. Ist's nicht ein kühnes Unternehmen, Händel einen ganzen Abend zu widmen, ein Unternehmen, auf das denn doch wohl kein einziger heutiger Dirigent kommen und es vor allem auch siegreich durchführen könnte wie Dr. Göhler, dem natürlich auch noch eine ganz besondere, herrliche Gesangskünstlerin, Fr. M. Pos-Carloforti zur Seite stand. Und was brachte der Abend? Zur größeren Hälfte lediglich Stücke aus einer einzigen Oper, der Alcina von 1735, so daß man also keiner Auswahl beliebter Stücke aus verschiedenen Opern gegenüberstand. Und von dieser waren es zunächst nur Arien für Sopran, aus den übrigen Arien hätten sich aber ebenfalls und zwar teilweise noch wertvollere Arienkränze winden lassen. So gaben die drei gebotenen Arien trotz allem natürlich einen schwachen Begriff von dem vokalen Reichtum auch dieser Oper, der einzigen der von Chrysander herausgegebenen Opern Händels in der Gesamtausgabe, der auch eine deutsche Übersetzung beigegeben worden ist. Da wären wir auch wieder bei einem wichtigen Händelkapitel. Meiner Ansicht haben die deutschen Musiker auch deshalb nicht zu dem Händelschen Opernschatz gegriffen, weil er ihnen der italienischen Sprache wegen verschlossen bleiben mußte. Die Zeiten sind nun einmal endgültig vorbei, da die Kenntnis der italienischen Sprache wenigstens für die hervorragenderen deutschen Musiker etwas gleichsam Selbstverständliches bedeutete, und Händels Opern wegen sie zu lernen, stellt die Anforderungen zu hoch. Nachdem die Unterlassungssünde, sämtliche Händelsche Opern auch in Übersetzung zu bieten, nun einmal begangen ist, diese Opern, sei es in dieser oder jener Art, unbedingt wieder erschlossen werden müßten, so wäre es eine der ersten Aufgaben, für derartige Übersetzungen zu sorgen, wodurch sich die deutsche Musikwissenschaft ein großes Verdienst erwürbe. Ohne diese Bedingung irgendwie zu erfüllen, werden wir auf diesem Gebiet keine tieferen Fortschritte machen. Neben den drei herrlichen Arien wurde dann aber die Oper vor allem instrumental ausgebeutet, und hier waren die Überraschungen noch größer. Die Alcina zeigt hierin französischen Einfluß: ein Tamburino findet sich hier — es mußte wiederholt werden —, wie man es eigentlich nur bei einem Rameau wiederfindet. Dann aber die programmatische Ballettmusik, vier Traumbilder. Welch einfache und auch wieder kühne Mittel! Das eine Stück, „Die furchtbaren Träume", durchgängig unisono, das erste aber, „Die angenehmen Träume", mit dreifach geteilten Geigen. Nach all diesen Stücken und Arien — im ganzen vierzehn — gab's aber noch eine weitere Steigerung, die Solokantate Lukrezia des jüngeren Händel, deren bezifferten Baß Göhler derart meisterhaft für Orchester bearbeitet hat, daß man einem Original gegenüber zu stehen glaubt. Was überhaupt dieser Dirigent an diesem Abend leistete, lernt man noch im besonderen würdigen, wenn man Dirigenten wie Scherchen, der doch weit über dem Durchschnitt steht, nur zufällig ein richtiges Händelsches Tempo ergreifen sieht. Zum Schluß dieses außerordentlichen Abends gab's dann noch das D-Dur-Concerto grosso Nr. 5. Offen gesagt, habe ich dem Konzert mit einiger Besorgnis entgegengesehen. Einen ganzen Abend nur Händel, das könnte, scheint es, leicht zuviel werden. Das Gegenteil war der Fall; das Konzert erweckte lauten Enthusiasmus. Schlägt Händel nicht ein, so liegt es am Dirigenten und an den Gesangskräften. Göhler wäre selbst der Mann dazu, eine ganze Oper Händels im Konzertsaal siegreich zur Aufführung zu bringen. Freilich, wie lassen sich bei den heutigen Kosten vier ausgezeichnete Gesangssolisten für Konzertzwecke zusammenbringen!

Einen prachtvollen Musikantenabend verschaffte der junge Prager Dirigent Anton Bednář mit der Orchestervorführung von Dvořáks sämtlichen Slawischen Tänzen (op. 46 und 72, Original vierhändig). Es ist eigentlich lange gegangen, bis die Tschechen Dvořák als ihren nationalsten Komponisten entdeckt haben, sofern sie zwischen Smetana und Dvořák schwankten. Der Krieg scheint hier eine Änderung gebracht zu haben, denn daß ein tschechischer Dirigent mit den Slawischen Tänzen, zumal in Deutschland, reist, wäre vorher keinem in den Sinn gekommen. Wären wir denn nur einmal so weit, daß sich die beiden benachbarten Völker, von denen schließlich eines auf das andere angewiesen ist, sich über die Musik gerade ihrer nationalen Komponisten verstehen würden. An einem derartigen Abend

klingen die Herzen zusammen, und das wäre ja einer der herrlichsten Erfolge gerade der Tonkunst, wenn sie die Gegensätze überbrücken hülfe. Wie liebte ein Dvořák die deutsche Musik, wie ihn selbst ja auch ein deutscher Meister Deutschland zugeführt hat. Aber es ist nun einmal so, daß die Politik „unmusikalisch" zu machen scheint. Das Reinste und Unmittelbarste, das ein musikalisches Volk auszusprechen vermag, geschieht in der Musik ihrer ausgesprochensten Komponisten, aber gerade dieses Reinste wird durch die Politik verunreinigt. Wann wird endlich einmal gerade die Tonkunst ihren versöhnenden Einfluß ausüben? Man kann nun in seiner Art kaum etwas Hinreißenderes hören wie vieles von diesen Tänzen, von denen die erste Sammlung, was Urwüchsigkeit betrifft, bedeutend über der zweiten steht. Das Orchesterkleid bekommt den Tänzen ausgezeichnet, wie manche von ihnen ihre Abstammung als vierhändige Stücke insofern aufs beste merken lassen, als oft zwei Melodien miteinandergehen; die eine davon in der so herrlich klingenden Mittellage. Bednář dirigierte mit elementarer Leidenschaft das Grotrian-Steinweg-Orchester, das sich recht in seinem Element fühlen mochte, habe ich klanglich noch kaum jemals so gut gehört. Eine Frage aber nun: Woher kommt es, daß in den neueren tschechischen Komponisten von der elementaren Kraft eines Dvořák wenig mehr zu finden ist? Ich kann mir nicht denken, daß sie bereits versiegt ist. Woran liegt es? Sollten die modernen musikalischen Mittel, die elementare Kräfte zum mindesten differenzieren, wo nicht zersetzen, schuld sein können? Die Tschechen mögen der Welt wieder etwas Dvořákmäßiges schenken, und man wird an ihre Zukunftsbedeutung ohne weiteres glauben; sie haben heute eine Unmenge moderner Komponisten, von etwas Durchgreifendem und zugleich Beständigem hat man aber schon lange nichts mehr gehört.

Im dritten, einem A-cappella-Konzert des Riedel-Vereins, ging's ziemlich stille zu. Das Hauptwerk war der „Liebe"-Zyklus von Cornelius, dem wieder einmal zu begegnen man sich sehr freute, wie denn in einiger Zeit ausführlich über Cornelius als Chorkomponist gehandelt werden soll. H. Schütz war mit einigen kleineren Stücken vertreten, doch kommt man mit derartigem diesem großen Meister nicht bei. Außerdem gab's Chöre von Alexander Ritter, R. Schumann und W. Berger, welch letzterer überhaupt viel zu sehr vernachlässigt wird. Die Leistungen des Chores unter der Leitung M. Ludwigs standen auf schöner Höhe, wenn gerade auch der Liebe-Zyklus seine bedeutenden Schwierigkeiten wohl merken ließ. Von den Solostücken fesselte am stärksten die Fantasie und Fuge aus Rheinbergers B-Moll-Sonate in Günther Ramins trefflicher Wiedergabe. Es steckt nun einmal in dem Besten dieses Meisters etwas, was nicht so leicht umzubringen sein wird.

Im fünften und letzten Konzert des dieses Jahr sehr rührigen Tonkünstlervereins hörte man eine interessante, kapriziöse, im Ton eigentümlicherweise stark Robert Schumannsche Flötensonate (op. 121) von Karg-Elert, eine dankbare, wohlgeformte Suite für Klavier (Nr. 2, D-Dur) von Fritz von Bose in der Uraufführung, ferner einige Lieder für Alt von E. Mattiesen, sehr schön gesungen von Fr. Meta Jung-Steinbrück. Die Lieder haben mich stark enttäuscht, von innerer Wortbelauschung findet sich nichts, die textliche Behandlung ist breit ausladend und zielt auf Äußerliches ab. Wo blieb vor allem etwas von der weltüberwindenden, in sich geklärten Stimmung des Eichendorffschen „Einsiedlers"? Das Hauptwerk war H. Suters drittes Streichquartett in G-Dur op. 20 (Amselrufe), ein vor allem in den drei letzten Sätzen prächtig gesundes, naturfrisches Werk, dazu im letzten Satz mit einem Lebensfeuer und einer Energie ausgerüstet, die das Werk wohl sicher bald in deutschen Konzertsälen heimisch macht. Gespielt wurde es mit Sorgfalt, doch nicht völliger Ausgeglichenheit vom Davisson-Quartett. Eine weitere Quartettgenossenschaft, Mairecker-Buxbaum aus Wien, ließ sich mit Mozart, Schubert und Haydn zum erstenmal hier hören. Außer dem vor allem in seiner Stakkatotechnik geradezu unvergleichlichen Cellisten Buxbaum (früher bei Rosé) enttäuschten die Künstler etwas sowohl hinsichtlich Ausgeglichenheit, Akkuratesse wie auch geistiger Durchdringung. Voll auf der Höhe steht der erste Geiger nicht.

Die beiden letzten Gewandhauskonzerte leitete ebenfalls Fritz Busch. Das zweitletzte war Brahms gewidmet. Eigentümlicherweise enttäuschte Busch etwas als Brahmsdirigent, und gerade auch in der E-Moll-Sinfonie, die er einmal als ganz junger und unbekannter Künstler, einige Jahre vor dem Kriege, in Leipzig mit dem Winderstein-Orchester gespielt hatte, auf Grund welcher Aufführung ich geschrieben hatte: Gebt acht, dieser Dirigent wird noch von sich hören lassen. Die diesmalige Aufführung war etwas nüchterner, das Romantische, das nun einmal in Brahms ebenfalls sehr stark vertreten ist, kam zu kurz. Sehr schön und mit vollendeter Hingabe spielte Konzertmeister Wollgandt das Violinkonzert. Die Aufführung von Beethovens neunter Sinfonie, die den regelmäßigen Abschluß der Gewandhaussaison bildet, überraschte durch ungemein straffes, schnelles Zeitmaß, das gelegentlich alles überschritt, wie ich das Werk je gehört habe. Im Schlußsatz hatten die Solisten (Rosenthal-Quartett) geradezu Mühe, mitzukommen. Eine imponierende Leistung war es aber trotzdem.

Über einen Liederabend besonderer Art berichtet unser W.-Mitarbeiter:

Einen hochinteressanten Liederabend vermittelte uns die englische Sängerin Ursula Greville, die gegenwärtig mit ihrem Begleiter Maurice Bessly eine deutsche Tournee unternimmt. Das Programm bestand aus lauter modernen englischen Liedern, die sämtlich zum ersten Male in Deutschland gesungen wurden. War man über dieses etwas kühne Unternehmen überrascht, so war man es noch mehr beim Anhören der Gesänge. Welche Geschlossenheit und Einheitlichkeit, trotz Arbeitens mit modernsten Mitteln. Man braucht absolut kein Freund der Engländer zu sein, um einzusehen, daß da noch eine Kraft vorhanden ist, die zersetzenden Einflüssen standgehalten hat. Und das läßt tief blicken, kommt einem doch dadurch das Elend in der deutschen Kunst auf recht sinnfällige Art zum Bewußtsein. Dort geschlossenste Einheit und bei uns, ähnlich wie in der Politik, ein internationaler Trampelplatz und scheinbar keine Kräfte mehr, sich dieser chaotischen Einflüsse zu erwehren. Freilich darf man nicht übersehen, daß die geistige Welt des Engländers in ihrer Art viel begrenzter ist als die des Deutschen, der von jeher einen über das Nationale hinausstrebenden Drang hatte. Durch diese Begrenzung stellt sich daher beim Engländer das Typische viel stärker heraus, wie denn auch an diesem Abend dieser englische Nationaltypus in wünschenswerter Klarheit zum Vorschein kam. Fremde Einflüsse, besonders chinesische (auch in den Gedichten), sind vorhanden, aber sie waren mit den bodenständigen Elementen auf organische Weise verschmolzen. Ein Hauch von Schwermut, der von jeher der englischen Kunst eigen ist, bekam dadurch einen eigenartig exotischen Einschlag. Es erübrigt sich, auf Einzelheiten näher einzugehen. Der weitaus bedeutendste der hier vertretenen Komponisten ist Martin Shaw. Wie er die Texte anpackt, die ganze Stimmung und den Rhythmus derselben trifft, ist schlechthin genial. Dann sind noch etwa zu nennen: Owen Mase Edgar Bainton und Colin Taylor. Die übrigen sind weniger bedeutend, J. H. Foulds

sogar minderwertig. Das Gedicht „Lanzen von Gold“ ist denkbar äußerlich und oberflächlich gefaßt. Fräulein Greville ist eine Sängerin von besonderer Qualität. Von Natur mit einer nicht eben hervorragenden Stimme ausgezeichnet, besitzt sie aber eine geistige Beweglichkeit und ein Raffinement im Ausdruck, die in Erstaunen setzen. Die Stimmungen und Affekte jedes Liedes erfaßte sie in ihrem Kern und gab sie mit ebensolcher Intensität wie einer natürlichen Leichtigkeit wieder, die man selten antrifft. M. Bessly war ihr ein ebenbürtiger Begleiter. Nach der Schlußnummer zu urteilen, die von ihm komponiert ist, kommt er als Komponist nicht in Frage. W.

Über ein weiteres Konzert berichtet unser -g-Mitarbeiter:

Nach seinem vorjährigen Orchesterkonzert trat Johannes Haarklou neuerdings mit Kammermusikwerken hervor. So hatte man Gelegenheit, seinen Überblick über das Schaffen dieses ältesten norwegischen Tonsetzers auch nach dieser Seite hin zu vervollständigen. Was er bot — ein Adagio religioso, eine Romanze, eine Sonate (op. 41 in G-Moll, Verlag von Gebr. Reinecke in Leipzig) für Violine und Klavier sowie einige Stücke aus der Klaviersuite „Musikalische Augenblicke“ —, lag in der Entstehung über ein Menschenalter zurück: Ehrliche, tüchtige, fast durchgängig warm erfühlte Romantik teilweise — natürlich — ausgesprochen nordischen Gepräges. Ging es in den ersten Werken, besonders in der Romanze, nicht ganz ohne musikalische Redseligkeit ab, imponierte die an den Schluß gestellte Sonate durch gewählte Harmonik und frischen Ablauf der musikalischen Gedanken. Fritz v. Bose und Walther Davisson erspielten dem greisen anwesenden Komponisten einen vollen Erfolg. -g-

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Die letzten beiden Berliner Musikwochen zeigten ein dermaßen auffälliges Hervortreten der zeitgenössischen Produktion, daß ich mich ihrer heute vorwiegend zuwenden muß; damit der Leser aber kein falsches Bild erhalte, weise ich darauf hin, daß die älteren Meister keineswegs nur vereinzelt zur Geltung kamen.

In der Kammermusik war man besonders rege. Das relativ Beste schien hier ein Klaviertrio (op. 6, D-Dur) von Rudolf Peterka zu sein, das vom Schachtebeckschen Streichquartette eingeführt wurde. Das viersätzige Werk ist modern, steht aber auf solidem Grunde: es sind noch feste Formen, ausgeprägte Tonarten mit logischen, wenn auch oft waghalsigen Harmonien und greifbare, ordentlich verarbeitete Ideen zu hören. Der dritte, langsame Satz, ein Stück nach Versen aus Goethes Römischen Elegien, zog besonders an. Auch die drei letzten Abende der futuristischen „Melos-Gesellschaft“ brachten unter ungenießbaren Liedprodukten und Instrumentalversuchen wenigstens ein Werk heraus, dessen moderne Physiognomie noch musikalische Züge trägt: ein Streichquartett des Londoners Gerhard Williams, das von Lambinons Quartette sehr gut gespielt wurde. Hier ist zwar allerhand schlechter französischer Einfluß zu spüren, doch noch so viel eigenes Erfindungswerk und Empfindungsleben vorhanden, daß man sich dieser Art von Neutönerei nicht verschließen konnte. Schauderhaft war hingegen ein einsätziges Klaviersextett mit Klarinette, das man an einem sogenannten Kompositionsabend von Felix Petyrek hörte. Keine Spur von Erfindung, lauter dadaistisches Gestammel; keine Kenntnis der Instrumente, erbärmlichste Stümperei im Tonsatze! Hier haben die Kritiker recht, die in diesem Auchkomponisten den vollendeten Bankrott der verschrekerten Staatshochschule erblickten. Schreker und seine Adepten — wie der Herr, so der Knecht! Die Seuche greift um sich. Unerquicklich war ferner der Abend, den unser kerngesunder, solider Hjalmar von Dameck im Auftrage des Tonkünstlervereins zu geben hatte. Da lernte man einen jungen Auchkomponisten mit dem charakteristischen Namen Bruno Stürmer kennen. Dessen Suite für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Streichinstrumente ist eine Geistesverwandte von dem besagten Petyrekschen Machwerke: zuerst ein Gestammel, das ein Präludium vorstellen soll und in der Tat dem „Präludieren“ (alias Stimmen) der Instrumente ähnlich ist; dann eine ausdruckslose „Arie“, die aber „mit größtem Ausdruck“ gespielt werden soll; endlich eine Katzenfuge, aber keineswegs à la Scarlatti. Kenntnis der Instrumente und daraus resultierende Ausnutzung ihrer Eigentümlichkeiten ist natürlich auch hier nicht vorhanden. Doch dergleichen gewahrte man selbst nicht in den beiden Nachbarwerken älterer Komponisten, je einem Klaviersextette mit Blasinstrumenten von Max Laurischkus und Gustav Bumcke. Da wird drauflos geschrieben, als ob man für ein indifferentes Universalinstrument setzte, und glaubt damit eine dürftige Erfindung zu bemänteln! Der Tonkünstlerverein scheint aber mit seiner Gegenwartspropaganda auf eine schiefe Ebene geraten zu sein, auf der er sichtbar nach unten rutscht.

Besagter Petyrek nun figurierte auch auf einem zeitgenössischen Schreckensprogramme des Pianisten Erwin Schulhoff, nämlich mit einem Tohuwabohu echt Schrekerscher Provenienz, das den bezeichnenden Titel „Wurstlprater“ führt. Wie ich aus einem „orientierenden“ Vortrage über die modernen Musikbolschewisten erfuhr, wollen sie ja auch gar keine eigentliche Musik machen, sondern das äußerliche „Leben“ kopieren, z. B. den Lärm der großstädtischen Straße, das Gerassel eines Eisenbahnzuges, die verstimmte Drehorgel mit dem stimmlosen Bänkelsänger. Nun, so etwas kann Herr Schreker wie auch sein Adept Petyrek; so etwas können auch die andern Tonklitterer, deren Talentlosigkeit uns der genannte, an sich tüchtige Pianist vorführte. In einer Beziehung bilden sie eine geschlossene Kette: im Hange zum Häßlichen und Verzerrten, sodann in der Unkenntnis des Wesens der tondichterischen Aufgabe oder in der vollkommenen Impotenz ihr gegenüber. Das bewies Tyrwhitts „Trauermarsch auf eine reiche Tante“, wo mindestens die „reiche Tante“ nicht herauszuhören war; das bewiesen ferner die Stücke Saties („Automatische Beschreibung eines Helmes“), Strawinskys, Casellas (eine schwächliche Nachahmung Chopins), Habas und Jiraks. Dekadent wie diese sogenannte Musik selber war ihre „Aufmachung“: ein stockfinsterer Saal, auf dem Flügel eine grünbeschirmte Lampe. Ja, die modernen „Ästheten“ sind geistige Gourmets!

Charakteristisch für die gespreizte Impotenz unserer Zeit ist die Sucht der Auchkomponisten, sich zu zeigen und bewundern zu lassen. Denn kein anderer Grund kann vorliegen, wenn man da die neueste Mode kultiviert, ein simples Sextett zu dirigieren, und zwar mit denselben gymnastischen Evolutionen und Kraftanspannungen, als ob es sich um die Leitung einer tausendköpfigen Schar von Musikern und Sängern handelte. Oder sollte uns hier das immer als so „unmusikalisch“ geschmähte England vielleicht musikalisch überlegen sein? Mir kam dieser Gedanke, als ich im Konzerte der

Englischen Sänger war. Hier saßen drei Damen und drei Herren um einen Tisch herum und sangen ihre schwierigen alten Tonsätze mit einer Sicherheit und Gemütlichkeit in die Welt hinein, als ob man „unter sich", beim häuslichen Musizieren wäre. Nur ab und zu gab einer der Herren mit der rechten Hand einen kleinen, unauffälligen Wink aus seinem Notenbuche. Man hörte altenglische Vokalkomponisten um das Jahr 1600 herum und auch den großen, ein halbes Säkulum jüngeren Purcell, den Londoner Vorläufer Händels. Die schwierigen Sachen gelangen leicht und sicher, mit stets reiner Intonation und großer, chorisch wirkender Stimmentfaltung, wobei allerdings die Männerstimmen zu stark überwogen. Dieses Konzert war ein echt künstlerisches Erlebnis, das manchem Hörer eine Vorstellung von der gewaltigen Satzkunst solch alter Meister verschafft haben mag und ihm jedenfalls deren noch immer grandiose, völlig lebensfrische Wirkung bewies. Letzteres nach dreihundert Jahren! Was mag wohl in abermals dreihundert Jahren von den Schreker, Schönberg, Strawinsky und Korybanten übrig sein? Höchstens Staub und Asche — in den Bibliotheken.

In den Orchesterkonzerten ging es meist erbaulicher her, wenn man abermalige „Tschaikowsky-Abende" mit ihrem Einerlei ausnimmt. Auch Weingartner ennuyierte uns in seinem zweiten Konzerte zunächst mit „Francesca da Rimini" und ließ dann Smetanas ganz unnötige „Moldau" folgen, ohne sie etwa in neuem Lichte zu zeigen. Erst mit Liszts Faustsinfonie kam man auf die Höhe, der sich dann aber das Publikum in hellem Jubel freute. Der Chauvinismus schwieg vollständig, vielleicht weil er sich durch den Bemäntelungsversuch blamiert hatte, den verhaßten Künstler als eine altersschwach gewordene Dirigentenruine zu enthüllen. Also auf die chauvinistische die kritische Lüge, denn Weingartner dirigiert noch genau so wie vor dem großen Verbrecherkriege.

Von den ausländischen Dirigenten gedenke ich zunächst Tor Manns, der außer der zweiten Sinfonie (F-Dur) von Atterberg noch Orchesterminiaturen von Seymer und ein Violinkonzert in H-Moll von Gustav Heinke herausbrachte. Alles echte, gute Musik. Tobias Wilhelmi hatte mit der effektvollen Prinzipalstimme des Violinkonzertes starken Erfolg. Er ist ein ausausgezeichneter Geiger. Auf diesem Gebiete kam aber eine besondere Überraschung: Wir lernten in der Römerin Maria Flori die größte gegenwärtig wirkende Geigerin kennen, eine Künstlerin, die selbst den Ruhm einer Teresina Tua erlöschen macht. Ihr Vortrag hat einen großen, klassischen Zug und die Herrschaft über die widerstrebendsten Stile. Dem dient eine schlechthin vollendete Technik, die so leicht und selbstverständlich funktioniert, wie bei einem gesunden Normalmenschen das Gehen und Atmen. Der Ton ist auch im Piano groß und intensiv, stets weich, schön und seelenvoll, selbst im stärksten Forte. So hat mich selten ein Spiel zu solch unmittelbarer Bewunderung hingerissen wie dieses. Der andere ausländische Dirigent, dessen ich noch gedenken will, war der bekannte Schweizer Komponist Volkmar Andreae. Er leitete an Nikischs Stelle das Pensionsfondskonzert des Philharmonischen Orchesters und überraschte damit um so mehr, als man ihn hier nur als Tondichter kannte. Ich hörte unter ihm Beethovens Pastoralsinfonie, der er nach Sologesängen der Altistin Emmy Krüger noch die erste von Brahms folgen ließ, eine allzu starke Belastung des Programmes. Beethovens Werk kam gesund und frisch, allerdings nicht ohne kleine Besonderheiten heraus; im ganzen bewies Herr Andreae hier dasselbe wie seine früher konzertierenden Mitschweizer: daß nämlich dort hinter den Bergen auch noch Leute wohnen, und zwar keine schlechteren wie diesseits.

AUS HAMBURG

Von Bertha Witt

Der Eindruck, der sich bei dem Überblick über den bisherigen Verlauf des Musikwinters ergibt, läßt nicht verkennen, wie sich immer mehr durch die Ungunst der Zeit der Zuschnitt des ganzen Musikbetriebes ändert. Dem reisenden Künstler wird schon durch die Eisenbahntarife die ungehemmte Kunstausübung jetzt erheblich erschwert, und bald werden wir vermutlich im Kunstbetrieb jene seligen Postkutschenzeiten wieder haben, in denen der Virtuose seine erfreuende Tätigkeit so lange auf ein engbegrenztes Gebiet ausdehnte, bis dieses Gebiet abgegrast oder er selbst durch einen mit gleichen Absichten erscheinenden Konkurrenten verdrängt war. Ein merkliches Eindämmen der Konzertflut, das man ja sonst stets gebieterisch forderte, hat aber nur dann Wert, wenn dabei alles Überflüssige und Minderwertige endgültig zurückgedrängt wird, und das ist einstweilen nur zu einem geringen Teil der Fall. So bleiben die meisten sich ergebenden Wandlungen zwar etwas rein Äußerliches, aber gerade das auch wiederum läßt uns sie nicht ohne Sorge für die Kunst betrachten.

Die Hamburger Oper, die von jeher am meisten dem Wechsel der Erscheinungen unterliegt, blieb auch diesmal nicht verschont; schon das Ausscheiden eines so bedeutenden Führers wie Loewenfeld war ein erheblicher Schlag, um so mehr, als es schwer war, gleichwertigen Ersatz für ihn zu finden. Herr von Wymethal aus Wien, der das zu werden versprach und in der Inszenierung der „Frau ohne Schatten" einen überwältigenden, leider aber einzigen Beweis dafür erbrachte, vermochte in Hamburg nicht warm zu werden, und die nicht leichte Suche nach einem dem Ruf der Hamburger Oper entsprechenden künstlerischen Leiter mußte fortgesetzt werden. Die Wahl fiel auf Leopold Sachse, dessen erstes Werk es sein wird, Braunfels' Oper „Die Vögel" in Szene zu setzen. Ob aber in ihm gleichzeitig die Gewähr liegt, das Steuer des langsam, aber merklich sinkenden Opernschiffes noch vor der entscheidenden Kurve herumzureißen, muß abgewartet werden. Hier muß man jedenfalls immer wieder an das künstlerische Pflichtbewußtsein des Hamburger Staates appellieren, das sich seinem vornehmsten Kunstinstitut gegenüber nach wie vor in bescheidenen Grenzen hält. Das zahlende Publikum, auf das man hier weit mehr als bei anderen, ähnlich fundierten Theatern angewiesen ist, vermag schließlich nur bis zu einer gewissen Grenze mitzugehen, und wenn ein Theaterplatz jetzt auch im Höchstfalle hier erst die im Vergleich zu Berlin usw. bescheidene Summe von 90—100 M. erklommen hat, so reicht das schließlich den steigenden Kosten gegenüber doch nicht hin. Die Folge ist ein Zurückschrauben der Leistungsfähigkeit und endlich eine Abwanderung der ersten Kräfte — alles natürlich auf Kosten der Kunst. Schon das Ausscheiden einer so einzigartigen Künstlerin wie Rosa Ader ist ein empfindlicher Verlust, um so mehr, als das von ihr vertretene Fach bisher unbesetzt blieb, wohl ein unfreiwilliger Beweis, daß sie uns in ihrer Art unersetzlich ist. Nebst ihr ging die Koloratursängerin Inge Thorsen, für die man in Dorris Kent-Rothaug, bisher in Lübeck, einen immerhin gleichwertigen und liebenswürdigen Ersatz fand, sowie Kammersänger Hensel, der jedoch gastspielsweise wieder mehrfach einkehrte. Auch die Beziehungen zu Erich Wolfgang Korngold, der ursprünglich als Kapellmeister an das Stadttheater gefesselt werden sollte, sich aber bisher nur auf die Leitung seiner eigenen Werke und einiger Konzerte beschränkte, haben sich gelöst, und das Sensationsinteresse, das im vorigen Winter seine „Tote Stadt" erzeugte, hat sich jetzt mit gleicher Wucht auf Straußens „Frau ohne Schatten"

geworfen, die freilich alles in allem, und besonders durch Helene Falk und ihre weiblichen Partner, Maria Olszewska und Anni Münchow, hier eine ganz erstklassige künstlerische Verwirklichung findet. Diese Bevorzugung Frl. Falks ist um so erfreulicher, als gerade ihr bisher am wenigsten jene Beachtung zuteil wurde, die ihr als einer besonderen künstlerischen und musikalischen Erscheinung von vornherein hätte zukommen müssen. Das zu beweisen, gibt man ihr erfreulicherweise jetzt mehr Gelegenheit, so in der neu wieder aufgenommenen, leider aber wieder schleunigst verabschiedeten „Verkauften Braut", und im völlig neu inszenierten „Tannhäuser". Für diesen lagen noch hie von Loewenfeld ausgearbeiteten Pläne vor, zwar von Wagner ziemlich abweichend und keineswegs im Geschmack des überzeugten Wagnerianers, dagegen aber auch abweichend von jeder Schablone, unter Ausnutzung aller modernen szenischen Künste und aus diesem Grunde immerhin wertvoll. Dem hier recht wohlgeschätzten Puccini gab man einen neuen Freundschaftsbeweis durch eine erfolgreiche Wiederaufnahme seiner Toska. So wenig anziehend auch der sadistische Inhalt ist, diese Musik schafft doch einen versöhnenden Ausgleich; außerdem boten Agnes Wedekind, der nur an musikalischen Höhepunkten die letzte dramatische Kraft fehlte, und Karl Günther in den Hauptrollen ganz hervorragende Leistungen. Leider war man für den Skarpier zumeist auf fremde Aushilfe angewiesen, da die eigenen Künstler wieder mal auf Reisen waren. Die Weihnachtszeit vermochte es endlich auch, Hans Pfitzner die Tore des Stadttheaters zu öffnen; von einem Erfolg konnte jedoch bei der inhaltlichen Dürftigkeit eines Werkes wie das „Christelflein" nicht die Rede sein; jedenfalls galt der Beifall lediglich der reizenden und musikalisch überaus anziehenden Vertreterin der Titelpartie, Frau Kent-Rothaug. Die Musik Pfitzners hat natürlich an der unbefriedigenden Wirkung keine Schuld, bis auf die erdrückend langen Vorspiele, mit denen er die Kürze der Handlung auszugleichen sucht, dabei aber nur die einzeln gewiß bedeutenden Eindrücke völlig gegeneinander aufhebt.

Die Suche nach neuen künstlerischen Kräften führte zu zahlreichen Engagementsgastspielen, die bisher jedoch stets negativ verliefen; auch die mehrfach notwendigen Aushilfsgastspiele vermochten, mit wenigen Ausnahmen, nicht zu befriedigen. Berühmte Gäste hätten wir, abgesehen von dem alljährlichen Pflichtgastspiel Lotte Lehmanns, nicht, außer Baklanoff. Die Volksoper ist darin rühriger; außer dem häufiger einkehrenden Karl Armster gab sie Gelegenheit, u. a. Frau Palm-Cordes, Theodor Lattermann, Richard Mayr, Ottilie Metzger, Michael Bohnen, zuletzt auch Rose Ader zu hören bzw. wiederzuhören. Am überwältigendsten wirkte vielleicht Bohnens Magister, da er in Maske und Auffassung uns völlig neu war und dämonisch fesselte. Doch überläßt man sich vielleicht noch lieber der feinen, nebenbei ganz aufs Musikalische gerichteten Kunst Rosa Aders, die ihre gesonderte Wirkung aus den Bezirken der feinsten Empfindung zieht.

Der Konzertreigen läuft seine ein wenig eingeschränkte und gemäßigte Bahn wie immer, nur daß zuerst ein sehr unfreundlicher Schatten darauf fiel: Der Fall Keußler. Bekanntlich fühlte sich der Vorstand des Vereins Hamburgischer Musikfreunde, aus Motiven, die schon im Hamburger Bachfest zu suchen sind, und gestützt auf das Urteil der Orchestermitglieder veranlaßt, Herrn Dr. v. Keußler die für einen Dirigenten der Philharmonischen Konzerte erforderlichen Qualitäten abzusprechen. Von außen ist zwar nicht immer zu beurteilen, ob der die bevorzugte Stellung auf dem Podium einnehmende Dirigent wirklich immer der Führer eines großen, eingespielten Orchesters ist; unbedingt aber hat man sich in Art und Form des Vorgehens gegen Keußler erheblich vergriffen und dem an und für sich schon nicht ganz fleckenlosen Schild des Hamburger Kunstlebens einen neuen häßlichen Fleck zugezogen. Das Publikum suchte das durch lebhafte Huldigungskundgebungen Keußler gegenüber einigermaßen auszugleichen, und inzwischen hat auch der Fall durch gütlichen Austrag des Kampfes seine Erledigung gefunden. Die Philharmonischen Konzerte, um deren Bestand man anfangs fürchtete, bewähren indessen fast eine stärkere Anziehungskraft als je, was sich wohl zum Teil auf den Ruf der bedeutenden Orchesterführer zurückführt, die man als Gastdirigenten heranzieht. Den Höhepunkt bildete eine Nikisch-Gedächtnisfeier mit Werner Wolff und Sigrid Onegin und das von Furtwängler geleitete zweite Konzert mit der überwältigenden Wiedergabe von Bruckners VIII. Sinfonie. Außerdem erschienen am Pult Prof. Abendroth, Prof. Ernst Wendel, Schulz-Dornburg, und als Solisten Heinrich Bandler, der, noch ein Schüler Joachims, sein 25jähriges Konzertmeister-Jubiläum feierte, Alexander Siloti, Petschnikoff u. a. Gleich zu Anfang der Saison gab es eine zweiabendliche Bruckner-Feier mit den Sinfonien III, V, IV und VII, geleitet von Egon Pollak und Gustav Brecher, zwar gegen Furtwänglers Bruckner-Wiedergabe erheblich zurückstehend, aber immerhin ein Beweis, daß die Bruckner-Pflege auch in Hamburg stark im Wachsen begriffen ist. Von den Serien-Konzerten sind die vier des Stadttheaters jetzt als erste beendigt. Sie gaben zunächst infolge Berücksichtigung von Keußlers musikalisch stark fesselnder, doch etwas zu breit angelegter Morgenländischer Fantasie — (vielleicht auch eine Lanze, und zwar eine sympathische, im Kampfe gegen den Antisemitismus) — Gelegenheit zu begeisterten Kundgebungen der Person Keußlers gegenüber, dann in zwei Konzerten, die Fritz Busch leitete, nebst allzu häufig wiederkehrenden Werken die ebenfalls reichlich langatmigen Hiller-Variationen Regers, und am Schluß unter dem Stab des inzwischen zum Generalmusikdirektor ernannten Egon Pollak Beethovens IX. Sinfonie, mit einem Quartett, in dem nur die Damen, Inge Thorsen und Sabine Kalter, recht am Platze waren. Das voraufgehende Es-Dur-Konzert Beethovens spielte Theophil Demetriescu mit starken Anzeichen der Unreife diesem Werk gegenüber; ebenso zeigte sich Edmund Schmid dem I. Klavierkonzert Brahms nicht ganz gewachsen, und auch Erika Besserer bot mit einem Violinkonzert Mozarts nicht die sonst bei ihr gewohnte befriedigende Leistung. Lediglich die Cellistin Judith Bokor erwies sich als vollwertige Künstlerin, was dann ihr späteres Erscheinen im Philharmonischen Konzert rechtfertigte.

Die eigentlichen Solistenkonzerte sind selten geworden; Vecsey, Kreisler, Vera Schapira stehen hier ziemlich allein; zu ihnen gesellte sich Lamond mit zwei Beethoven-Abenden. Auf dem Gebiete des Gesangs hatte Paul Bender starken Erfolg, ebenso der im Liedvortrag so ausgezeichnete Schlusnus, endlich die in der Kunst der Gestaltung immer noch unerreichte Lula Mysz-Gmeiner, sowie Lotte Lehmann, deren Gebiet zwar begrenzt ist, die aber stimmlich fast schöner erschien als je. Unter den Einzelkonzerten ragten zwei besonders hervor, jenes, des Siegfried Wagner mit Kammersänger Schubert, und ein anderes, das Werner von Bülow gab. An Siegfried Wagners Kunst geht man in Hamburg geflissentlich vorbei, und die hier gebotenen Bruchstücke aus seinen Werken scheinen zu beweisen, daß das zum Teil ungerechtfertigt sei. Bülow fesselt durch seine Persönlichkeit als Dirigent; an Mozarts Jupiter-Sinfonie und Strauß' Domestika bewies er, daß er hier wohl nicht unwesentliche Vorzüge einzusetzen hat. Als kleine Neuheit bot er mit Alfons Schützendorf eine Ballade für Bariton und Orchester, Jung Olaf (Gedicht von

Wildenbruch) von Fritz Behrend. Der Komponist weiß moderne Mittel anziehend zu verwenden, ohne sich jedoch von dem Stoff freimachen zu können und dem Text etwas Selbständiges gegenüberzustellen. Zu vermerken wäre noch das Ausscheiden José Eibenschütz', der lange Jahre die Volkstümlichen Konzerte leitete, nun aber einem Ruf nach Christiana folgte. So behilft man sich auch in diesen Konzerten mit Gastdirigenten, um auf diese Weise eine neue geeignete Persönlichkeit ausfindig zu machen. Im Interesse der Kunst darf man erwarten, daß diese wichtigen Konzerte, Philharmonische sowohl wie Volkstümliche, bald wieder ihre ständigen Führer finden werden, wie sie eine Musikstadt vom Range Hamburgs beanspruchen darf.

Besprechungen

Kurt Arnold Findeisen, „Herzen und Masken". Ein Robert-Schumann-Roman. 8°, 363 S. Leipzig, Grethlein & Co.

Robert Schumanns Klavierwerke seiner ersten Schaffensperiode, wie z. B. der „Carnaval", die „Davidsbündlertänze", die „Phantasie", die „Kreisleriana", sind noch immer Lieblinge unserer Pianisten und des großen Publikums und werden es auch bleiben, denn sie sind aus innerstem Herzensdrange heraus entstanden, „Herzensbeichten" hat er sie selbst genannt. Sie sind ein Abbild seiner Persönlichkeit, der lebendige Schumann. „Es affiziert mich alles, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen. Über alles denke ich in meiner Weise nach, was sich dann durch die Musik Luft machen und einen Ausweg suchen will. Deswegen sind viele meiner Kompositionen so schwer zu verstehen, schreibt Schumann 1838 seiner Braut, und man könnte dem hinzufügen, daß ihn in noch höherem Grade affizierten alle seine persönlichen Erlebnisse, seine Kämpfe, seine Herzenswirren, seine Lektüre. Je genauer wir das alles kennen, desto mehr verstehen wir den genialen Stürmer und gemütvollen Träumer und sein Werk. Gerade der junge Schumann ist es, der uns da reizt. Nun haben wir zwar schon Werke, welche die Sturm- und Drangperiode des uns so lieben Romantikers ausführlich schildern, wie Jansens Werk „Die Davidsbündler" oder auch die beiden Kapitel in Dahms Schumannbiographie „Davidsbündler" und „Kämpfe", aber Findeisens Roman geht noch weit mehr in die Tiefe der Geschehnisse.

Der Robert Schumann in mancher Beziehung wesensverwandte Dichter — übrigens auch ein Zwickauer Kind und darum von Jugend auf gewissermaßen in Schumannerinnerungen großgezogen — war der rechte Mann, diesen Roman zu schreiben. Ein gründlicher Kenner der Schumannschen Musik und des Lebensganges, hat er sich durch jahrelanges eingehendstes Studium aller nur erreichbaren Quellen vollständig in den Geist des Tondichters und die auf ihn einwirkenden Einflüsse seiner Umgebung und der ganzen Zeit zu versetzen gewußt. Der Roman darf deswegen als ein hochinteressanter neuer Beitrag zur Schumannliteratur bezeichnet werden und wird von allen Musikfreunden und insbesondere Schumannfreunden freudig begrüßt und beachtet werden, wie ja bereits das kleine, reizende Werkchen des Verfassers, das vor Jahresfrist erschien, „Robert Schumanns Kinderszenen auf heimatlichen Grund gelegt" (Verlag Laube, Dresden), und von dem bereits eine neue Auflage nötig ist, den reichsten Beifall gefunden hat. Der Lyriker Findeisen hat mit Glück den Weg der erzählenden Dichtung durch diesen seinen Schumannroman beschritten, den man immer wieder zur Hand nimmt, um die Schönheiten der Sprache und die vielen feinsinnigen Beziehungen der geschilderten Vorgänge untereinander zu genießen, und dem man es, je tiefer man sich einarbeitet — und das muß man — anmerkt, daß er tief durchdacht und langsam aus der Seele eines dichterisch Hochbegabten herausgewachsen ist. „Herzen und Masken" ist der Titel dieses als ersten Teil des Gesamtwerks „Der Davidsbündler" gedachten Buches. Im Sinne des Jean Paulschen Wortes in den Flegeljahren, daß einem höhern Wesen die Geschichte des Menschengeschlechtes wohl nur als eine längere Ballverkleidung erscheinen mag, sind alle die Hemmnisse, die sich Schumann entgegenstellen und die aber doch endlich besiegt werden durch die treue Liebe — durch die Herzen —, als Masken gedacht, freundliche und feindliche. Der Leser ist ergriffen und zittert mit für das Glück der beiden jungen Künstler, mit deren seliger Vereinigung der Roman schließt, jedoch nicht, ohne schon in beziehungsreichen Wendungen das weitere Schicksal des Helden anzudeuten, „den Weg in den Aschermittwoch", der aber führt über „neue kühnere Melodien".

Alles in dem prächtigen Werke steht zur Musik in engster Beziehung, wird gewissermaßen zu Musik, und das ist das Neue, das Wesentliche an diesem Musikerromane, der sich dadurch auch vor vielen andern ähnlichen auszeichnen und sich psychologisch, ja philosophisch, weit über sie erhebt. „Es ist alles", wie es der Verfasser selbst in seiner bilderreichen Sprache sagt, „um eine tönende Achse geschrieben." Alles in dem Buche ist Musik. Nicht zum wenigsten wird es namentlich auch Leipziger erfreuen, eine so plastische, lebendige Darstellung des gerade in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts (der Roman umfaßt die Zeit von 1834—1840 mit im Werke geschickt eingeflochtenen Rückblicken schon von 1831 an) so lebendigen Musiklebens zu finden. Die „Neue Zeitschrift für Musik" wird gegründet, Mendelssohn erscheint und schwingt erstmalig den Taktstock im Gewandhause, Bennett, Walther v. Goethe kommen, angezogen durch das Ansehen der Musikstadt Leipzig, Liszt tritt auf, der alte Böhner treibt sein Wesen in „Firlenz", und vieles andere wäre da noch anzuführen.

Man kann den Roman wirklich zum Lesen empfehlen; ja er ist mehr als ein Roman, er ist eine lebensvolle Darstellung eines Stückes deutscher Musikgeschichte, beruhend auf gründlichstem Studium der Überlieferung. Aber, wie schon gesagt, man muß sich erst einlesen, die sprachliche Form ist manchmal seltsam. M. Kreisig

Ernst Lissauer, Festlicher Werktag. Aufsätze und Aufzeichnungen. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 166 S., 8°. Geb. 35 M.

Dieses intime Büchlein des bekannten Dichters enthält auch eine der Musik gewidmete Abteilung: Zum Preis der Musik, die da zeigt, daß ihr Autor weit engere Beziehungen zur Tonkunst und einigen großen Meistern hat, es als gewöhnlich bei Männern seines Faches gerade auch heute zutrifft.

Anna Hinze-Reinhold, Technische Grundbegriffe eines natürlichen, neuzeitlichen Klavierspiels. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Dieses ganz ausgezeichnete, mit trefflichen Abbildungen versehene, streng logisch aufgebaute Klavierbüchlein hat im Krieg viel zu wenig Beachtung gefunden. Und doch kann kein ernst strebender Klavierlehrer an ihm vorübergehen, denn es weist einen gangbaren, von der Loslösung der Daumenwurzel ausgehenden Weg, der zur Beseitigung der Hemmungen führt, mit denen ja jeder Klavierspieler zu kämpfen hat. Es geht weit über die Werke von Elisabeth Caland hinaus. Dr. Otto Reuter

Neuerscheinungen

Stendhal: Briefe über den berühmten Komponisten Joseph Haydn. Leipzig, E. P. Tal & Co. Verlag. 165 S., 8⁰.

Lissauer, Ernst: Festlicher Werktag (Aufsätze und Aufzeichnungen). Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 166 S., 8⁰.

Mensing, Wilhelm: Lehrbuch für den Deutschen Musikalienhandel. Leipzig, Verlag des Vereins der Deutschen Musikalienhändler. 155 S., gr. 8⁰.

Holl, Karl: Rudi Stephan, Studie zur Entwicklungsgeschichte der Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts. Weimar, Feuer-Verlag. 40 S., gr. 8⁰.

Weißmann, Adolf: Die Musik in der Weltkrise, mit 8 Bildnissen und 21 Notenhandschriften in Faksimile. Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlagsanstalt. 256 S., 8⁰.

Mayer, Karl: Carl Maria von Weber, Lieder zur Gitarre. München, Drei-Masken-Verlag. 44 S., 8⁰.

La Vita Musicale dell' Italia d'oggi. In vendita presso Fratelli Bocca Editori-Librai. Torino. 239 S., gr. 8⁰.

Pohl, Gerhard: Der Strophenbau im deutschen Volkslied. Berlin, Mayer & Müller G. m. b. H. 219 S., 8⁰.

Schwebsch, Erich: Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik. Stuttgart, Der kommende Tag A.-G. Verlag. 115 S., 8⁰.

Anzeige von Musikalien

Unter dieser Rubrik zeigen wir solche uns zugesandte Musikalien an, die eine nähere Besprechung nicht verlangen, aber empfohlen werden können. Gelegentlich orientiert eine kurze Bemerkung. Musikalien, die wir künstlerisch nicht vertreten können, finden hier also keine Aufnahme.

50 russische Volkslieder für Gesang und Klavier bearbeitet von E. L. Swerkoff (deutsche Übersetzung von A. Scholz). Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann. (Die Sammlung wird vielen willkommen sein.)

Tartini, G.: Sonate E-Moll.

Stradella, A.: Sonate G-Dur.

Beide für Violine und Klavier. Bearbeitet von E. Pente und M. Zanon. Leipzig und Triest, C. Schmidl & Co. (Gehören zu einer Sammlung von 11 altklassischen italienischen Sonaten, die gerade auch ihrer künstlerisch-gediegenen Bearbeitung wegen zu empfehlen ist. Herrliche Violinmusik.)

Kreuz und quer

Französische Musikzeitschriften (s. a. Z. f. M. 1922 Nr. 6). Im vorigen unter diesem Titel erschienenen Artikel war die Rede von der allgemeinen Einstellung der französischen Musikzeitschriften, und es war hervorgehoben worden, daß die wesentliche Orientierung auf das Aktuelle, das Tagesereignis, uns an ihnen charakteristisch erscheint. Im deutschen Zeitschriftenwesen hat sich eine viel schärfere Scheidung zwischen den verschiedenen Gattungen der musikalischen Journalistik vollzogen: wir haben auf der einen Seite rein musikwissenschaftliche Publikationen, auf der anderen Blätter, deren Hauptaufgabe die Besprechung der musikalischen Tagesereignisse ist, dazwischen aber eine ganze Anzahl Zeitschriften, die allen Zweigen der Musikpflege gerecht werden wollen. Wenn man von den beiden erstgenannten Gattungen und anderen, die irgendwelchen Spezialzwecken dienen, absieht, so darf man die Tendenz unserer Musikzeitschriften allgemeinen Inhalts vielleicht so definieren: sie wollen die wesentlichen Vorgänge in allen Gebieten des musikalischen Lebens widerspiegeln und fixieren, gleichzeitig aber dadurch, daß sie eine sachliche und wohlfundierte Kritik an diesen Erscheinungen üben, zu einer intensiveren Erkenntnis und zur Förderung dieser Lebensvorgänge von sich aus beitragen. Damit ist auch die Grundverschiedenheit des deutschen vom französischen Zeitschriftenwesen ausgesprochen. Drei Viertel (oder mehr) der französischen Zeitschrift sind ausgefüllt mit der Besprechung der Konzert- und Theaterereignisse, und diese schwingen sich selten zu tiefergehender Betrachtung auf, sondern begnügen sich in der Regel mit der Konstatierung, daß Madame A. ihre Rolle besser gesungen habe als Monsieur B. usw.

Damit soll nun nicht etwa das Urteil der Inferiorität der französischen Musikzeitschriften gegenüber den deutschen ausgesprochen sein. Was diese Revuen für uns wertvoll macht, ist die getreue Spiegelung des außerordentlich buntbewegten Pariser Musiktreibens. Wenn Artikel allgemeineren oder historischen Inhalts oder solche, die sich mit der stilistischen Würdigung eines Werkes, eines Komponisten usw. befassen, seltener sind als bei uns, so liegt das eben an der ganz verschiedenen Grundeinstellung. Das Beste in solchen Aufsätzen kritischen Inhalts bietet in der Regel Le Ménestrel, der regelmäßig eine Art Leitartikel bringt und in diesem wichtige Fragen behandelt. Auch Le Monde musical weist gelegentlich gehaltvollere Beiträge auf, während Le Courrier musical sich meistens fast ausschließlich mit den Tagesereignissen beschäftigt (diese drei Zeitschriften liegen mir vor). So hat die Dreihundertjährfeier von Molières Geburtstag einen Artikel des bekannten Musikwissenschaftlers Henri de Curzon veranlaßt (Ménestrel Nr. 3 „Molière und die Musik"). Die Entstehung von Molières Bühnenwerken fällt ja zeitlich zusammen mit den Anfängen der nationalen Oper in Frankreich, und sicherlich ist von diesen Werken, in denen Molière sich bemüht, Tanz und Gesang nicht als isoliertes Ornament neben dem dramatischen Vorgang zu behandeln, sondern beides innerlich zu verknüpfen, eine gewisse Anregung auf die Oper ausgegangen. Ob allerdings Curzons Behauptung, daß man ausschließlich in diesen Versuchen die ersten Anregungen zur Oper zu sehen habe, sich rechtfertigen läßt, möchte ich bezweifeln; sie haben vielleicht mehr den Boden für die spätere Opéra comique bereiten helfen, als daß sie gerade die damals entstehende Tragédie lyrique eingeleitet haben. Immerhin ist dieser Artikel mit seinen genauen Angaben der von Molière für die verschiedenen Werke gewünschten musikalischen Einflechtungen sehr beachtenswert. Ebenfalls im Ménestrel (Nr. 6 „La conception du Drame chez Renan") macht Eduard Schneider interessante Ausführungen über den Wert des Schauspiels als Literaturgattung, in denen er der heute immer mehr Platz greifenden Anschauung entgegenzutreten sucht, daß der Zweck der Bühne hauptsächlich die Unterhaltung und das Drama als eigentlich literarisches Produkt verfehlt sei. Er stützt sich dabei auf Renan, der davon ausgeht, daß das Drama in der Hauptsache eine „Idee" (psychologischer oder philosophischer Art) darzustellen habe,

der sich die Erfindung des Bühnenvorgangs und die Darstellung der handelnden Personen unterzuordnen habe.

Ganz besonders starkes Interesse scheint man in Frankreich der modernsten Musik und den Problemen des Expressionismus, der Atonalität und Polytonalität entgegenzubringen. Neben auch bei uns bekannten Namen, wie Ravel, Skrjabin, Strawinsky (um nur einige zu nennen), figurieren dort, und zwar in vorderer Linie Komponisten, deren Werke anscheinend noch nicht über den Rhein herübergedrungen sind: Labey, Caplet, Florent Schmitt, Köchlin, Honegger, Milhaud (ihre Führer haben sich zu einer vielbesprochenen „Groupe de Six" zusammengeschlossen, von der später vielleicht an dieser Stelle einmal die Rede sein soll). Eine starke Unterstützung erfuhr diese Hinneigung zur neuesten Musik durch die Pariser Erstaufführung des „Pierrot Lunaire" von A. Schönberg (Uraufführung in Berlin 1912); Köchlin (in Le Monde musical Nr. 3/4) und Désormière (in Le Courrier Musical Nr. 3) versuchen in wirklich sehr eingehenden und ausführlichen Besprechungen in die Welt Schönbergs einzuführen und diese „vollkommene Revolution der Grundlagen der heutigen Musik" zu definieren und zu begründen. So zurückhaltend man bei uns im allgemeinen diesen Produkten der modernsten Musikbestrebungen gegenübersteht, so rückhaltlos geben sich die französischen Kritiker dem Werke Schönbergs hin, von dem übereinstimmend berichtet wird, daß es außerordentlichen Eindruck gemacht habe, trotz seiner tonalen Fremdartigkeit, besonders durch die straffe Konzision und die knappe, individuelle Charakterisierungskunst in den einzelnen Stücken. Leider versuchen die Besprecher nicht, den bewegenden Kräften des Schönbergschen Kompositionsprinzips auf den Grund zu kommen (was sich eine gute deutsche Musikzeitschrift sicher nicht hätte entgehen lassen), und so bleiben sie bei einer Beschreibung der äußeren musikalischen Erscheinung stehen. In das Gebiet dieser Vorliebe der Franzosen für die moderne Musikentwicklung gehört auch ein vom Courrier musical (Nr. 5) wiedergegebenes Interview, das Georg Delamare von dem führenden Vertreter der jüngsten russischen Musik, Leopold Herwen in Leipzig, „gnädigst gewährt" wurde, und dessen Gegenstand die Pläne der Sowjetregierung für die Zukunftsgestaltung der Musik in Rußland sind — Pläne, deren kindliche Freude am gewaltsamen „Revolutionmachen" uns allerdings nur ein Lächeln abnötigen kann.

Eine Frage endlich, die von allen französischen Revuen auf das lebhafteste diskutiert wird, ist die des „Schutzes" des französischen Musikverlegertums durch den Staat. Die Lage ist kurz die: Seit 50 Jahren beherrschen die deutschen Ausgaben der Klassikerwerke (Breitkopf & Härtel, Litolff, Peters, Steingräber) den Weltmarkt. Während des Krieges begannen französische Verleger, die in einem Syndikat zusammengeschlossen sind, auf Anregung der Regierung, selbst die Klassikerausgaben für den Gebrauch in Frankreich zu drucken. Was dabei herausgekommen ist, wird vom Ménestrel (dessen sachliche Darstellung für Zuverlässigkeit bürgt) als fehlerhaft, mangelhaft in der Ausstattung und teuer bezeichnet. Wie dem auch sei: Offenbar können die französischen Ausgaben die Konkurrenz mit den deutschen nicht aushalten, und man hat sich daher an die Regierung gewendet, um die Erhebung eines Schutzzolls auf die Einfuhr der deutschen Klassikerausgaben zu erreichen. Die gemäßigten Berichterstatter kritisieren diesen Plan sehr scharf und fürchten vor allen Dingen, daß der ohnehin schlechte Absatz neuerer französischer Musik im Auslande infolge von Repressalien ins Stocken geraten wird, und außerdem, daß der französische Verleger vom Regen in die Traufe, d. h. von der Gefahr der deutschen Konkurrenz in die der englisch-amerikanischen geraten wird. Ich glaube, wir dürfen diesen Projekten mit Ruhe entgegensehen; denn wenn die Qualität der französischen Ausgaben bisher (3½ Jahre nach dem Kriege) nicht vermocht hat, die deutschen Drucke aus dem Felde zu schlagen, so werden auch Schutzzölle und Verbote in Zukunft nichts fruchten; dafür, daß die Güte unserer Klassikerausgaben vorbildlich bleibt, muß eben der deutsche Musikverlag sorgen.

Dr. F. Blume

Die Not der Theater im Reiche. Im Anschluß an unsere neulichen Mitteilungen ist zu verzeichnen, daß leider auch das Danziger Stadttheater in Schwierigkeiten geraten ist. Aus den 10000 Mark des früheren Gemeindezuschusses sind jetzt 1750000 Mark geworden. Zur Zeit sucht man aus der Verlegenheit dadurch zu kommen, daß eine Arbeitsgemeinschaft Danzigs mit Zoppot hergestellt wird. — Eine solche Einigung ist bereits in Thüringen erfolgt. Mit dem Beginn der nächsten Spielzeit wird das Gothaer Landestheater den vollen Betrieb des Schauspiels, der Oper und der Operette im Eisenacher Theater mit übernehmen.

Nordhausen. Das Stadttheater vor dem Zusammenbruch. Die Stadtverordnetenversammlung beschloß in erregter Debatte das am Saisonschluß zu erwartende Defizit von 223500 Mark auf die Stadtkasse zu übernehmen, dem Direktor Erich Fisch Pacht, Heizung und Lustbarkeitssteuer zu erlassen, eine sofort einzusetzende Prüfungskommission zur Verhinderung der Ausgabenvergrößerung beizugeben und die Spielzeit bis 1. Juni im Interesse der Darsteller und Musiker zu verlängern. Es besteht die Gefahr, daß das Nordhausener Stadttheater bei der Finanznot der Stadt ganz geschlossen bleibt.

Münchner Festspiele 1922. Die diesjährigen Opernfestspiele im Prinzregenten-Theater, National- und Residenztheater erstrecken sich auf die Zeit vom 1. August bis 30. September. Sie werden von der Generaldirektion der bayrischen Staatstheater veranstaltet. Die künstlerische Leitung hat Generalmusikdirektor Bruno Walter. Den Spielplan der Festspiele beherrschen wie alljährlich Meisterwerke von Mozart und Wagner. Richard Wagners „Ring des Nibelungen" erscheint in seinen vier Abenden in musikalisch-dramatischer und szenisch-dekorativer Erneuerung. Die Regie führt Anna Bahr-Mildenburg. Gestaltung des Bühnenbildes: Leo Pasetti und Adolf Linnebach.

In den Festspielplan sind neu aufgenommen und werden von Generalmusikdirektor Bruno Walter dirigiert: „Acis und Galathea", Pastorale von G. F. Händel, „Die Magd als Herrin" (Serva Padrona), Intermezzo von G. B. Pergolesi, „Der Dorfbarbier", komische Oper von J. Schenk. Diese drei Aufführungen sind in einem Abend im Residenztheater vereinigt und werden nach Entwürfen von Professor Emil Preetorius neu ausgestattet. „Euryanthe" von C. M. v. Weber (National-Theater), „Der Rosenkavalier" von R. Strauß (National-Theater). „Neunte Sinfonie" von Beethoven (Prinzregenten-Theater). „Von deutscher Seele" von Hans Pfitzner (Odeon). Wie im vorigen, so ist auch in diesem Jahre Generalmusikdirektor Dr. Karl Muck als Gastdirigent verpflichtet worden.

Das Max-Reger-Archiv kommt nicht nach München. Der Plan ist an den traurigen Wohnungsverhältnissen gescheitert und wohl auch zum Teil an der Gleichgültigkeit der Behörden. Die Witwe Regers läßt sich nun, wie die „Münch. Ztg." berichtet, mit dem Archiv in Weimar nieder, wo sie von der Stadtverwaltung sofort eine Wohnung erhielt und der Staat überdies ihr noch eine Pension ausgesetzt hat.

Neudruck der Werke Peter Tschaikowskys. Von einigen Werken Peter Tschaikowskys sind in Moskau die Originalplatten vernichtet worden. Der Musikverlag D. Rahter, der Hauptverleger Tschaikowskys,

hat von einigen vielgespielten Werken originalgetreue Nachdrucke anfertigen lassen, die durch ein neuartiges photographisches Verfahren hergestellt wurden, nämlich von der Oper „Eugen Onegin", den Orchesterstimmen der 4. Sinfonie und des Klavierkonzerts B-Moll.

Darmstadt. Ein neues Theater. Dem Betriebe des Landestheaters ist ein zweites Theater angegliedert, das vielleicht der älteste deutsche Theaterbau ist und sicherlich die bewegteste Geschichte hat. Das Gebäude entstand im Jahre 1606 unter Landgraf Ludwig V., und zwar wurde es damals als „Reithaus" für sportliche höfische Veranstaltungen errichtet. Ludwig VI. ließ dieses Reithaus zum Teil umbauen, und im Jahre 1670 wurde es zuerst für Theaterzwecke gebraucht. Sein Nachfolger Ernst Ludwig berief im Jahre 1710 den in jener Zeit als Theaterbaumeister wiederholt genannten kurhannöverischen „Hof- und Premierarchitekt" Louis Remy de la Fosse, nach dessen Plänen das Haus völlig umgebaut und in ein Drei-Rang-Theater verwandelt wurde. Es hieß von da an „Opernhaus". Es waren reisende Truppen, die die Landgrafen hier spielen ließen, auch „Banden von Franzosen" werden in den Chroniken genannt, die Molière, Racine und Corneille im Urtext aufführten. Erst im Jahre 1810 gründete Landgraf Ludwig X. (nachmals Großherzog Ludwig I.) die erste feste Truppe; im Jahre 1784 erhielt das Logenhaus den Zustand, in dem es sich noch heute befindet. Am 26. Oktober 1810 wurde es mit Mozarts „Titus" eröffnet und erhielt jetzt den Namen „Großherzogliches Hoftheater". Als solches tat es bis zum Jahre 1819 seinen Dienst. Dann geriet es in Vergessenheit, weil inzwischen der von Moller errichtete große Neubau fertig geworden war. Als am 24. Oktober 1871 das neue Theater durch Brand vernichtet wurde, wurde das Haus erneut in Dienst gestellt und diente als Interimstheater bis zum Jahre 1879. Im Jahre 1904, als in dem neuen Hause umfangreiche bauliche Veränderungen nötig wurden, ward es abermals Interimstheater. Seitdem hat es leer gestanden, hat, inzwischen in den Besitz der Stadt Darmstadt übergegangen, Schul- und auch kriegsfürsorglichen Zwecken gedient, bis es nunmehr auf Betreiben des jetzigen Intendanten Gustav Hartung erneut — zum siebenten Male — in Dienst gestellt wird. Es soll zum erstenmal neben dem großen Theater als „Kleines Haus" für Kammerspiele und Spieloper (vor allem Mozart) Verwendung finden. Nach der nunmehrigen Vollendung baulicher Verbesserungen ist es am 19. Februar mit „Cosi fan tutte" eröffnet worden. Das Haus faßt zirka 850 Personen und wird neben seinem eigentlichen Zweck Darmstadt auch den längst fehlenden Konzertraum geben.

Die Musik zum „Hohen Lied". In einem Aufsatz des „Figaro" behauptet der bekannte Musiker Raoul Gunsburg, daß es ihm gelungen sei, die althebräische Musik zu rekonstruieren. Er will genau die Musikbegleitung zum „Hohen Lied" Salomonis angeben können. Wenn diese Behauptung, wie wir bezweifeln, wissenschaftlicher Nachprüfung standhält, dann würde damit ein ganz neues Gebiet altjüdischer Kunst entdeckt und eine alte Streitfrage der Bibelforschung der Lösung zugeführt sein. Es ist nämlich verschiedentlich behauptet worden, daß die Dichtungen des Hohen Liedes, das man dem König Salomo zugeschrieben hat, ursprünglich Hochzeitslieder waren, die von dem Volke Israel gesungen wurden.

Zum Kapitel „Hausmusik". Das heute auch angesichts der steigenden Schwierigkeiten des öffentlichen Konzertlebens immer wichtiger werdende Kapitel hat eine eingehende fachmännische Beleuchtung in der Zeitschrift für Musik 1921 Nr. 9 und 10 gefunden. Als Beitrag aus der Praxis des Musiklebens sei hier einer hausmusikalischen Einrichtung mit beschränkter Öffentlichkeit eines musikalischen Ehepaars (nicht Berufsmusiker) in Freiburg i. Br. gedacht. Auf eine Reihe von Klaviervorträgen des Jahres 1920 vor geladenem Publikum von Freunden und Bekannten schlossen sich im Frühjahr 1921 10 im Abstand von 1 Woche aufeinanderfolgenden Nachmittagen Darbietungen von Beethovens Klaviersonaten unter Ausgabe von Karten an. Es wurden durchschnittlich 2—3 Sonaten geboten, so daß 22 Sonaten von den 32 vorhandenen zu Gehör kamen, darunter auch op. 110 und 111; ein erster Nachmittag berücksichtigte Kuhnau, Galuppin, Scarlatti und Haydn. Diese Nachmittage wurden jeweils mit musikgeschichtlichen Vorträgen von etwa 20 Minuten Länge eingeleitet, beispielsweise „Der Ursprung der Klaviersonate", „Beethovens Lehrjahre in Bonn", „Beethoven als Klavierspieler" usw. Der Wiedergabe der Sonaten selbst gingen kurze Erläuterungen nach Themen, Aufbau, persönlichen Beziehungen usw. voraus. Der Anklang, den diese Veranstaltungen fanden, hat zur Wiederaufnahme im Herbst 1921 unter dem Zeichen „Die Romantik in der Klaviermusik" geführt. Je ein Abend war Schubert, Weber, Mendelssohn gewidmet, Schumann sechs Abende; denn von ihm sollte wenigstens der wichtigste Teil seines gesamten Klavierschaffens zur Darstellung kommen, da unsere Konzertprogramme immer wieder nur einzelne und stets wiederkehrende Schöpfungen von ihm bringen. Die Erläuterungen vor der einzelnen Wiedergabe und die einleitenden musikgeschichtlichen Vorträge wurden beibehalten. Deren Themen waren zunächst „Von Beethoven zu Schubert", „Webers Persönlichkeit", „Mendelssohn und das deutsche Musikleben" und behandelten dann Schumann als Künstler, Gatten und Schriftsteller, Clara Schumann, Das Musikleben z. Zt. der Romantik, Die Romantik in Litteratur und Musik.

Unter Absehen von Inseraten wurde der Vertrieb von Dauer- und Einzelkarten einem Musikhaus übergeben. Die Festsetzung der Preise geschah unter dem Gesichtspunkt, demjenigen Teil unseres musikliebenden Publikums einen Ersatz für Konzerte zu bieten, der aus Geldgründen, Mangel an häuslicher Bedienung, schlechter Straßenbeleuchtung usw. sich den Besuch teurer Abendkonzerte versagen muß. Der Erfolg der Nachmittage in bezug auf Besuch bestand in einem festen Stammpublikum von etwa 40 Zuhörern, ein Erfolg, der voraussichtlich zur Fortführung dieser hausmusikalischen Nachmittage führen wird. Dr. v. Graevenitz

Eisenach. In einer Sitzung des Gemeinderats wurde die Subventionierung des Theaterdirektorpostens mit 200 000 M. jährlich abgelehnt. Das bedeutet so viel wie die unvermeidliche Schließung des Theaters.

Der für das Frühjahr 1922 vorgesehene II. internationale musikpädagogische Kongreß in der Schweiz ist auf Frühjahr 1923 verschoben worden, da die Teilnahme der Pädagogen aus den valutaschwachen Ländern gerade jetzt sehr zweifelhaft gewesen wäre.

Meiningen. Die (ehem. Hof-)Kapelle ist vom Staat übernommen worden. Eine sehr erfreuliche Nachricht, zumal da sich das einst so hervorragende Orchester (in seiner Zahl jetzt stark verringert) in letzter Zeit unter der Obhut eines Komitees befand, dessen sehr „verdienstreiche" Mitglieder zwar von Papier-, Pferde- und Lederhandel (oder mit was eben „man" sonst noch handelt) viel, von Musik aber wenig verstanden.

Der Haushaltplan des Staates Thüringen bewilligte als Zuschuß für das Jahr 1921 dem Nationaltheater und der Staatskapelle in Weimar 4,7 Millionen Mark, dem Landestheater und der Kapelle in Meiningen 1,4 Millionen Mark, dem Landestheater in Altenburg 3,2 Millionen Mark und dem Landestheater in Gotha 2,5 Millionen Mark.

Hagen. Der Leiter der Laugsschen Madrigal-Vereinigung O. Laugs, veranstaltet mit dem verstärkten Städt. Orchester einen Beethoven-Zyklus, in welchem erstmalig in Hagen eine geschlossene Uebersicht über das sinfonische Schaffen Beethovens gegeben wird.

München. Wie verlautet, will Prof. Siegmund v. Hausegger mit Abschluß dieser Konzertsaison die Leitung der Abonnenmentskonzerte des Münchener Konzertvereins niederlegen, weil ihm von diesem die Befugnisse nicht zuerkannt werden, die er zur gedeihlichen Entwicklung des Instituts für notwendig erachtet.

Chicago. In einem großen Wohltätigkeitskonzert, das vor kurzem zugunsten der Quäkerspeisung deutscher Kinder veranstaltet wurde, wirkten u. a. die beiden deutschen Künstlerinnen Kammersängerin Beatrice Lauer-Kottlar und Ellen Ney mit. Der Abend brachte 26 000 Dollar.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Doktor Eisenbart", Komödie in 3 Akten von Hermann Zilcher (Mannheim, Nationaltheater).

„Der Letzte", Oper von R. E. Zingel (Greifswald, Stadttheater).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Prinzessin Malve", phantastisches Ballett in drei Akten von Eugen Keméndy, Musik von Raoul Máder (Budapest, Opernhaus).

„Katja Kabanowa", Oper von Leosch Janaček (Brünn, Stadttheater).

KONZERTWERKE

„Sonate" Nr. 3 („Elegische", D-Moll op. 83) für Klavier von Walter Niemann (Berlin).

„Golgatha", 6teilige Kantate für gemischten Chor, Männer- und Kinderchor, Sopran-, Tenor- und Baß-Soli, Solo-Violine, Solo-Flöte, Orgel und großes Orchester. „Passacaglia", „Vater unser", für Solo, Chor und Orchester, „23. Psalm" für Männerchor von Alfred Hartig (Buchholz, Kirche).

„Eingeregnet" von Josef Reiter, „Hirtenlied aus Hallingtal" von Hans Wagner, „Nachtwandler" von Leopold Bauer, „Schwefelhölzle" von Viktor Vehldorfer (Wien, Lehrer-a-capella-Chor).

„Vita poëma", sinfonische Dichtung mit Chor, op. 37 von Edoardo Granellis (Wien).

„Von deutscher Seele", Kantate von Pfitzner (in der Fassung für zwei Klaviere) (Solingen, Konzertgesellschaft).

Sinfonie von Ernst Křenek (Berlin, Philharmonie).

„Passacaglia und Doppelfuge" für zwei Streichorchester von Hermann Unger (Meiningen).

„St.-Georg-Legende" von P. Rytels (Berlin, Blüthner-Orchester).

Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier von Gustav Bumcke (Berlin, Tonkünstlerverein).

„Vier Klavierstücke" von Alfred Schattmann (Berlin, Meistersaal).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Wasserspiele", op. 69 für Klavier von Walter Niemann (Leipzig, Berlin).

„Scherzo im strengen Stil", op. 72 für Klavier von Walter Niemann (Berlin).

„Jahreszeiten", Suite für großes Orchester von H. Unger (Düsseldorf, unter Panzner).

„Pelleas und Melissande" von Debussy (Weimar, Nationaltheater).

„Mezraïl", ein Werk in einem Akt mit Gesang und Tanz von Louis Delune (Gent, Théâtre Royal).

„Josephslegende" von Richard Strauß (Freiburg, Stadttheater).

„Salome" von Richard Strauß (Nantes, Operntheater; Aufführung in französischer Sprache).

„Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß (Saarbrücken).

„La Fontana di Roma", romantische Suite von Ottorino Respighi (Bukarest).

„Stier von Olivera" von d'Albert (Basel, Stadttheater).

„Die Legende der Sakuntala", Oper von Alfano (Bologna).

„Nacht", Orchesterskizzen von H. Unger (Hamburg).

„Magda Maria", Oper von Oskar v. Chelius (Koburg).

„Gurrelieder" von A. Schönberg (Duisburg unter Paul Scheinpflug).

„Der Schatzgräber" von Schreker (Berlin, Staatsoper).

Hannover. Opernhaus. Zum 1. Male: „Sonnenstürmer" (Opernlegende) von Hans Stieber, Uraufführung für Norddeutschland. Stiebers Werk behandelt in frei legendärer, symbolischer Weise den Brudermord Kains; Adam und Abel als Höhenmenschen (dieser hat als eine Art Prometheus das Feuer vom Himmel geholt) stehen Kain als Menschen der Tiefe gegenüber. Die Geister der Tiefe erregen in Kain Haß, Neid und Mißgunst, die ihn zum Brudermorde verleiten. Abel fällt, aber seine Tat, der Sieg des Lichts über der Finsternis, bleiben. Adam und Eva schreiten mit neu entzündeter Fackel von dannen, um das Licht der Erkenntnis der Welt zu schenken. — Wie man sieht, auch hier der Versuch, das Musikdrama auf ein neues Geleis zu schieben, das freilich ebenfalls ein totes sein dürfte. Himmelhoch aber steht das Stiebersche Werk über dem unglücklichen Versuch Egon Welleß', dessen „Prinzessin Girnara", deren Uraufführung hier vor bald einem Jahre stattfand, wohl endgültig erledigt ist. Stiebers Musik ist durchaus gesund, hat markante, oft zu packender Größe gesteigerte Motive, hält sich völlig frei von ungesunden harmonischen Spitzfindigkeiten, ist allerdings auch nicht gerade völlig originell, indem man deutlich den Einfluß Wagners, Strauß' und Puccinis (Quintenfolgen!) verspürt. — Die hiesige Aufführung, die unter Leitung des am Schluß der Vorstellung mehrfach gerufenen Dichterkomponisten stand, verlief glänzend. Wilhelm Patsche als stimmlich machtvoller, wundervoll deklamierender Adam, Franz Kronen als jauchzend-lebendiger Sonnenstürmer Abel, daneben unsere vorzügliche dramatische Altistin Marie Schulz-Dornburg (Eva) und Paul Stieber, Bruder des Komponisten, als Gegenpol, eine Mischung von Alberich und Mime, schleichend, neidisch, unheilbrütend! Ausstattung und Inszenesetzung stimmungsvoll und schön. Nur der theatralische Effekt, daß der Zuschauerraum während des vorhergehenden, mit den Worten „Im Anfang war die Nacht" schließenden Prologes, in eine fahle Mondbeleuchtung gesetzt war, wirkte etwas absichtlich-äußerlich, Stimmung erzwingen wollend!

L. Wuthmann

Musikfeste und Festspiele

Neuß. Hier findet in der Zeit vom 11.—15 Mai ein viertägiges Schubert-Fest statt. Es soll zwei Kammermusikabende unter Mitwirkung des Rosé- und Gürzenich-Quartetts sowie von Eva Bruhn und Raatz-Brockmann, ein Orchesterkonzert (Kölner Städt. Orchester) und die Aufführung der Es-Dur-Messe umfassen.

Schwerin. In den Tagen vom 27.—29. Mai findet ein großes Landesmusikfest statt. Das Programm des Festes, dessen musikalische Leitung Prof. Kaehler übernommen hat, trägt das Signum „Von deutscher Seele". Der erste Tag ist klassischen deutschen Meistern gewidmet, der dritte Tag modernen, der zweite bringt die Erstaufführung von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele". Das genaue Programm ist folgendes: 1. Tag: Händel: Acis und Galathea. Beethoven: Violinkonzert (Gust. Havemann). Bach: Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft". Dazwischen Sologesänge für Baß und Alt. 2. Tag: Pfitzner: „Von deutscher Seele". 3. Tag: Meistersinger-Vorspiel. Strauß: Alpensinfonie. Bruckner: Tedeum. Dazwischen Sologesänge und Orchester für Tenor und Sopran von Schillings und Mahler. Die Solisten sind Emmi Land, Maria Olszewska, Carl Günther, Friedr. Plaschke. Der Chor (600 Mitwirkende) setzt sich zusammen aus den gemischten Chorvereinigungen einer Anzahl mecklenburgischer Städte. Das Orchester (100 Musiker) wird gebildet von der Schweriner Landestheaterkapelle und Verstärkungen durch Musiker aus Weimar, Meiningen und Lübeck.

Göttingen. Auch in diesem Jahre veranstaltet der Universitätsbund im hiesigen Stadttheater eine Händel-Woche, und zwar vom 5.—12. Juli. Zur Uraufführung kommt „Julius Caesar", zur Neuaufführung die vom Vorjahre her bekannte Oper „Otto und Theophano" in der Bearbeitung von Dr. Oskar Hagen.

Berlin. Im März hat ein großes spanisches Musikfest stattgefunden, das der Violinist und Dirigent Arbós geleitet hat. Das Programm umfaßte spanische deutsche Musik klassischer und moderner Richtung.

Freiburg. Für die Zeit vom 1.—11. Juli ist eine Richard-Strauß-Festwoche angekündigt, die mit auswärtigen Gästen und durch festliche Ausstattung besonders kultivierte Aufführungen des „Rosenkavalier", der „Josephslegende" und der „Salome" bringen und durch ein großes Sinfoniekonzert mit Straußschen Kompositionen sowie durch Einfügung eines Tanzabends künstlerische Vertiefung und Abrundung erfahren wird.

Musik im Auslande

Bukarest. Eine „Rumänische National-Oper", die erste in der Geschichte Rumäniens, ist ins Leben gerufen worden. Sie hat weiteste öffentliche Unterstützung gefunden, wie auch genügend finanzielle Mittel vorhanden sind. Erstklassige rumänische Sänger und Künstler sind von dem deutschen Regisseur Maximilian Moris, von der früheren Komischen Oper (Berlin), zu einem Ensemble vereinigt worden.

Zürich. Internationale Festspiele werden im nächsten Jahre wieder stattfinden. In erster Reihe wird die Oper Berücksichtigung finden; es werden Aufführungen in deutscher, französischer und italienischer Sprache durch Ensembles aus den betreffenden Ländern geplant.

Jerusalem. „Eugen Onegin" von Tschaikowsky, „Dämon" von Rubinstein werden zur Zeit in Jerusalem in hebräischer Sprache durch hebräisch-russische Künstler gespielt.

Helsingfors. Die finnische Staatsoper plant die Erstaufführung der „Meistersinger" und „Josephs-Legende", unter Leitung von M. Mikorey.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Leipzig. Das Konservatorium der Musik hielt im großen Saal der Anstalt eine Gedächtnisfeier für die innerhalb weniger Wochen verstorbenen Musiker Arthur Nikisch und Hans Sitt ab.

Stuttgart. Erich Band ist als Nachfolger von Fritz Busch mit dem Lehrauftrag für den Dirigentenkurs an die Württ. Hochschule für Musik berufen worden.

Winterthur. An Stelle des vor zwei Jahren verstorbenen Prof. Dr. E. Radecke ist Otto Uhlmann als Leiter der Musikschule gewählt worden.

Von Gesellschaften und Vereinen

Wien. Hier hat sich eine Vereinigung zur Pflege internationaler Kammermusik gebildet, an deren Spitze Richard Strauß getreten ist.

Persönliches

Köln. Der seit 1904 am Opernhaus tätige Kapellmeister Franz Weißleder ist nach schwerer Krankheit im Alter von 62 Jahren gestorben. Bis zu seinem durch ein Brustleiden verursachten Zusammenbruch hat er unermüdlich seine Kraft dem Kölner Opernhaus gewidmet. Sein Sohn Paul Weißleder ist an der Leipziger Oper tätig.

Prof. Robert Bolland, der bekannte Leipziger Violinpädagoge, ist im 75. Lebensjahre gestorben.

Prof. Joseph Schlar, der langjährige Kapellmeister am früheren Wiesbadener Hoftheater, ist in Schliersee im Alter von 61 Jahren gestorben. Bekannt ist Schlar besonders durch seine Tätigkeit während der berühmten Maifestspiele geworden, für welche er auch mit der Bearbeitung von Webers „Oberon" und Glucks „Armide" beauftragt war.

Hamburg. Dr. Karl Muck ist auf drei Jahre zur Leitung der philharmonischen Konzerte verpflichtet worden. Zum Leiter der volkstümlichen Konzerte wurde Eugen Papst aus Bern verpflichtet.

Prag. Prof. Marak, der Leiter der Violinmeister-Klasse am Staatskonservatorium, beabsichtigt als Nachfolger Sevciks an das Konservatorium zu Ithaca (Amerika) zu gehen. An seine Stelle tritt Henri Marteau.

Für die Staatskapelle in Dresden wurde nach erfolgreichem Auftreten der bisher in Stuttgart verpflichtete Geiger Max Strub als Konzertmeister engagiert. Der noch sehr junge Künstler spielte das Violinkonzert von Brahms technisch hervorragend, auch mit schönem, wenngleich etwas kleinem Ton, nur noch nicht mit tieferer Beseelung. In demselben Konzert brachte Fritz Busch die Variationen op. 78 von Dvořak und die D-Moll-Sinfonie von Schumann mit dem ihm eigenen Elan zur Aufführung. Die Variationen können heute neben den Brahmsschen und Regerschen als „sinfonische" kaum noch bestehen und dankten ihre zündende Wirkung neben der glänzenden Wiedergabe vornehmlich der Schlagkraft ursprünglicher rhythmischer und harmonischer Einfälle. O. S

Schriftleitungsvermerk. Der Konzertverein München weist darauf hin, daß die erste chronologisch geordnete Gesamtaufführung der neun Sinfonien Bruckners, nicht — wie irrtümlich in dem Artikel des Prof. Segnitz über Arthur Nikisch in Nr. 4 unserer Zeitschrift vermerkt — im Winter 1919/20 in Leipzig, sondern bereits im Winter 1910/11 in München mit dem dortigen Konzertverein unter Ferdinand Löwe stattfand.

Im Artikel des letzten Heftes: Was kann Brahms uns heute bedeuten? muß es auf Seite 154, 1. Spalte unten statt kindisch natürlich kindlich heißen; Kinder sind es, die immer nach „Neuem" verlangen, selbst wenn dieses „Neue" nur eine andere Farbe aufwiese.

BEZUGS-BEDINGUNGEN
DER „ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK"
AB 1. JANUAR 1922 KOSTET DIE Z. F. M. VIERTELJÄHRLICH:

IN DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH UND UNGARN:
Durch Buch- und Musikalienhandlung zum Abholen M. 13.50
Beim Postamt bestellt und bezahlt (einschl. Postgeb.) M. 15.-*
(*Nur innerhalb Deutschlands)
Vom Verlag direkt unter Streifband einschl. Porto M. 20.—
(Einzelhefte je M. 3.—, Spezialhefte je M. 4.50)

IM AUSLAND:
Durch Buch- und Musikalienhandlung nach Baltische Staaten, Polen, Tschecho-Slowakei u. Balkanstaaten . . . . . M. 13.50
Nach allen sonstigen Auslandsplätzen . . . . . M. 40.—
Bei direktem Bezug vom Verlag kommen zu obigen, im voraus einzusendenden Preisen Portospesen, z. Zt. für 6 Hefte M. 10.-

Einbanddecken für den Jahrgang 1921 sind zum Preise von M. 20.— zu haben.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Für die Schriftleitung Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Für die Werbung: Fritz Nagel, Leipzig-R.
Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 9/10, erscheint am Sonnabend, den 13. Mai 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 9/10 — *Leipzig, Sonnabend, den 13. Mai* — Maiheft 1922

Musikalische Gedenktage

1. 1904 Anton Dvořák † in Prag / **2.** 1645 Ludovico Viadana † in Gualtieri — 1864 Giacomo Meyerbeer † in Paris — **3.** 1856 Adolphe Charles Adam † in Paris / **5.** 1869 Hans Pfitzner * in Moskau / **7.** 1667 Johann Jakob Froberger † in Héricourt bei Montbéliard — 1701 Karl Heinrich Graun * in Wahrenbrück — 1800 Nicola Piccini † in Passy bei Paris — 1825 Antonio Salieri † in Wien — 1833 Johannes Brahms * in Hamburg — 1840 Peter Tschaïkowsky * in Wotkinsk (Gouv. Wjätka) / **11.** 1849 Otto Nicolai † in Berlin — 1916 Max Reger † in Leipzig / **12.** 1884 Friedrich Smetana † in Prag (in der Irrenanstalt) / **13.** 1871 Daniel Auber † in Paris / **15.** 1795 Adolf Bernhard Marx * in Halle a. S. — 1814 Stephen Heller * in Pest — 1832 Karl Zelter † in Berlin / **17.** 1866 Adolf Bernhard Marx † in Berlin / **18.** 1911 Gustav Mahler † in Wien / **20.** 1896 Klara Schumann † in Frankfurt a. M. / **22.** 1813 Richard Wagner * in Leipzig / **27.** 1799 Jacques Halévy * in Paris — 1822 Joseph Joachim Raff * in Lachen am Züricher See — 1840 Niccolò Paganini † in Nizza / **28.** 1787 Johann Georg Leopold Mozart † in Salzburg — 1805 Luigi Boccherini † in Madrid / **29.** 1842 Karl Millöcker * in Wien / **30.** 1794 Ignaz Moscheles * in Prag / **31.** 1809 Franz Joseph Haydn † in Wien

Aus der Frühzeit des lyrischen Klavierstücks

Von Dr. Willi Kahl / Köln-Lindenthal

(Fortsetzung und Schluß)

Auf ganz andere Spuren führt dagegen eine Untersuchung von Mendelssohns „Liedern ohne Worte" auf ihre Vorbilder hin. Es erscheint hierzu geboten, zunächst einmal auf instrumentengeschichtliches Gebiet abzuschweifen.

Im Gegensatz zu den Wiener Pianofortes, bei denen der Hammer lose auf dem Ende des Tastenhebels saß, befestigte ihn die englische Mechanik, die namentlich an Broadwood anknüpfte, auf einer besonderen Leiste. Damit waren die Wiener Instrumente für kurzen Anschlag, namentlich Stakkato im lebhaften Spiel mehr geeignet als die englischen, die mit ihrem tieferen Tastenfall ein weittragendes Singenlassen des einzelnen Tones begünstigten.

Wo sich der Klaviersatz in der Wiener Schule dem Gesangartigen nähern wollte, verdoppelte man gern die Melodiestimme zur Belebung des kurzatmigen Tones der dortigen Instrumente durch die Oktave (typische Beispiele in den lyrischen Klavierstücken Tomascheks, Woržischeks und Schuberts). In ganz anderer Weise leitete die englische Mechanik zu vielseitiger Entfaltung der Ausdrucksmöglichkeiten einer Melodiestimme an. Der an sich schon kontinuierliche Klavierton wurde in reicher Ornamentik noch mehr ausgekostet, bald umrankt von begleitenden Stimmen oder Akkorden, bald über ihnen schwebend. Weichheit und Klangfülle der Instrumente läuterte die Manier der Albertibässe, welche die Klaviermusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht gerade zu ihrem Vorteil allzu sehr beherrscht hatte, zu einem glücklicheren Stilelement.

In dieser allgemeinen Richtung bewegte sich die Entwicklung des Klaviersatzes vor allem seit Clementi. Erst in seiner Schule traten aber die besonderen Auswirkungen dieses neuen Stils für das lyrische Klavierstück zutage.

Im November 1814 erschienen bei Peters in Leipzig die ersten „Trois Nocturnes" von John Field, denen er im Laufe der Jahre weitere 14 folgen ließ. Nicht nur ihr Klaviersatz, sondern ebenso Form und Charakter dieser Stücke waren wesentlich durch die Mechanik der englichen Klaviere bedingt, der geeignetsten Instrumente, weiche, träumerische Stimmungen hervorzuzaubern und festzuhalten. Es muß einer tiefer gehenden For-

schung vorbehalten bleiben zu untersuchen, welchen Anteil Fields Stammeszugehörigkeit, also gewisse Eindrücke seiner ersten, in Irland verbrachten Jugendjahre an der Entwicklung seines Naturells zum Schwärmerischen, Verträumten gehabt haben, wie es sich in seinen Nokturnen ausspricht.

Für den Ausdruck dieser Stimmungen hat Field seine besonderen Mittel gewählt. Noch niemand, am wenigsten Clementi selbst, hatte jenen aus der englischen Mechanik erwachsenen Klaviersatz für das lyrische Klavierstück fruchtbar gemacht. So hat nun in fast allen früheren Fieldschen Nokturnen eine gesangvolle Melodiestimme, dem gesteigerten Ausdruck folgend oft in reiche, aber im allgemeinen maßvolle Ornamentik aufgelöst, die Führung. Schlicht begleitet die linke Hand, meist in Triolen, oder die Melodie tritt eindringlich zwischen mehreren Stimmen hervor (Nr. 3, Ausgabe Peters).

Die Freude am Singenlassen eines einzelnen Tones, am schwärmerischen Ausklingen eines Gedankens ließ schärfere Kontraste im allgemeinen nicht aufkommen und führte in der Hauptsache zu einer einteiligen Form dieser Nokturnen. So stellen sie, aus dem besonderen, vielleicht landschaftlich bedingten Naturell des Komponisten und dem von der englischen Mechanik beeinflußten Klavierstil erwachsen einen eigenartigen, scharf umrissenen Typus in der Geschichte des lyrischen Klavierstücks dar.

Ihre erste bewußte Nachahmung bis in die Einzelheiten der Schreibweise erlebten Fields Nokturnen wohl im 2. Stück („Romanza"*) überschrieben) der „Douze Bagatelles" op. 58 von F. Ries, 1812/13 entstanden, 1815 erschienen. Romanzen sind es auch bei A. A. Klengel, die sich stilistisch stärker an Field anlehnen als seine „6 Nocturnes" op. 23 (1820), z. B. die Romanze in seinem Divertissement op. 6 oder die „3 Romances sentimentales de caractère mélancolique et passionné" op. 34 (1824):
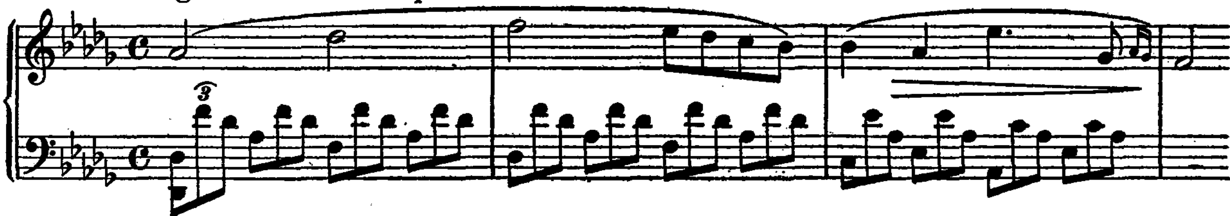
Schaffen stehen die Nokturnen seines Schülers Ch. Mayer, ohne aber die seines Lehrers an musikalischem Wert irgendwie zu erreichen.

Die Gefolgschaft der Fieldschen Nokturnen schwankt also noch lange zwischen Nokturne und Romanze und hat allzu große Ausdehnung kaum angenommen. Sonst hätten zeitgenössische Lexika auf den Fieldschen Nokturnentyp mehr Rücksicht genommen*). Er hat übrigens auch die frühere in Form des Divertissements gehaltene Nokturne keineswegs verdrängt.

Auf jeden Fall ist für die Wirkung Fields festzustellen, daß sie sich fast ausschließlich innerhalb norddeutscher Kreise abgespielt hat. Wien mochte die Nokturnen durch den Musikalienhandel schon früh kennen gelernt haben**), als Pianisten sah es Field selbst nach dessen flüchtigem Aufenthalt im Jahre 1802 erst 1836 wieder. Es muß hierfür betont werden, daß die stärkste Wirkung von Fields Nokturnen überhaupt erst von seinem eigenen Spiel ausging; ja sie hing davon in ganz anderem Maße ab, als etwa bei Tomaschek, der — und zwar kaum vor den dreißiger Jahren — den öffentlichen Vortrag seiner lyrischen Klavierstücke seinen Schülern überließ, namentlich Dreyschock, oder bei Woržischek, der die seinigen wohl kaum im Konzertsaal zu Gehör brachte.

Es sei allgemein in diesem Zusammenhang erwähnt, daß bis zu den dreißiger Jahren lyrische Klavierstücke öffentlich nicht gespielt wurden. Erst Field begann um 1830 mit dem Vortrag seiner Nokturnen jene Gattung konzertfähig zu machen***).

Dem starken Aufschwung des Klavierspiels in Clementis Schule ging das Bedürfnis zur Seite, ein den Errungenschaften der englischen Mechanik entsprechendes Studienmaterial zu schaffen. Die anspruchslosen Handstücke des 18. Jahrhunderts wollten nach ihren technischen Anforderungen erweitert und musikalisch vertieft werden. Denn gerade im Musikalischen, in der schönen Ausgestaltung einer gesangvollen Melodiestimme, in der Verede-



Ganz in Fields Geist erfunden ist auch das erste der „Trois Andante (!)" op. 54 von Fr. Kalkbrenner, die alle die Einzelbezeichnung „Romanze" führen (s. S. 203).

In engstem äußerem Zusammenhang mit Fields

*) In einzelnen Ausgaben hießen auch Fields erste Nokturnen „Romanzen".

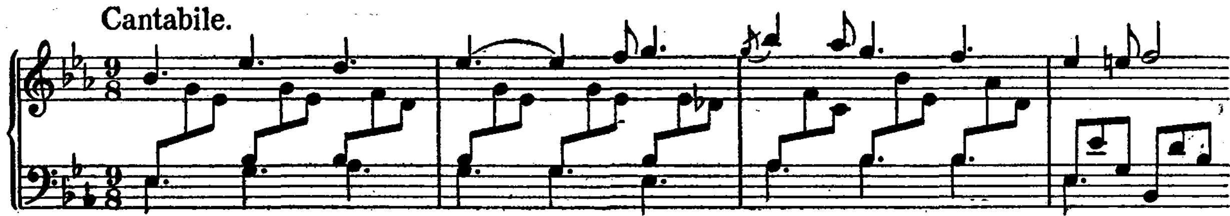
*) Dies geschieht nur bei F. Hand: Ästh. der Tonk. II, Leipzig 1847, S. 316.

**) Der Wiener Verlag Steiner zeigt im Int.-Blatt der Allg. mkl. Ztg. mit bes. Berücksichtigung des österr. Kaiserstaates vom 20. 3. 1817 eine Reihe Fieldscher Kompositionen, auch Nokturnen an.

***) E. Hanslick: Gesch. des Konzertlebens in Wien 1869, S. 328.

lung der Begleitung und in klanglicher Bereicherung des Klaviersatzes überhaupt lagen die Fortschritte der neuen Spielart, in der Field als erster lyrische Klavierstücke schrieb.

Cramer die Klavierunterrichtsliteratur auf eine solche künstlerische Höhe, daß einzelne Etüden ihrem Gedanken- und Stimmungsgehalt nach geradezu lyrische Stücke wären, wenn sie nicht letz-



ten Endes besondere, nämlich pädagogische Zwecke verfolgten. Unter vielen Etüden dieser Art (Nr. 7, B. 9; 11, B. 15; 30, B. 44) tritt namentlich die vom Komponisten selbst als „Aria" bezeichnete hervor (Nr. 41, B. 56), die schon Bülow*) einen „Urtypus der Mendelssohnschen ‚Lieder ohne Worte'" nannte.

Der eigentliche Schöpfer der neueren Etüde*) wurde J. B. Cramer mit seinem epochemachenden Werk „Etude pour le Pianoforte en 42 exercices dans les différents tons, calculés pour faciliter le progrès de ceux qui se proposent d'étudier cet instrument à fond," September 1804, ein zweites Heft Mai 1810 als „Suite de l'Etude en 42 exercices" erschienen, zunächst bei Peters und Breitkopf & Härtel, sehr bald aber schon in vielen anderen Ausgaben (Heft 1 bis 1810 bereits in 5, darunter einer englischen) verbreitet. Erfolg und Wirkung dieser Etüden waren derart, daß man sie mit Clementis „Gradus ad Parnassum" zusammen (1817, 1819 und 1825 erschienen) schon frühzeitig die „Grundpfeiler eines echten Klavierspiels" nennen konnte**).

Nach Clementis eigener Äußerung***) war ihm sein Schüler mit diesem Studienwerk — der „Gradus" geht in seiner Entstehung wohl bis in das Jahr 1802 zurück — zuvorgekommen. Aber Cramer verfolgte ganz andere Ziele als sein Lehrer im „Gradus". An die Stelle der dort noch vielfach vom strengen Satz beherrschten Schreibweise tritt schon 1804 in Cramers Etüden die Ausnutzung jener Errungenschaften der englischen Klaviermechanik, aus denen später Fields Nokturnen erwuchsen. Allerdings ist dessen typischer Stil, wie er durch die weitgriffigen Begleitfiguren zu einer einzelnen, singenden Stimme besonders charakterisiert wird, von Cramer allenfalls in der Etüde Nr. 77 (B. 53†)) vorweggenommen. Aber auch in anderer Weise bringt eine Melodie zu biegsamen Begleitstimmen (Nr. 20, B. 2, Nr. 41, B. 56) den tragfähigen Ton der englischen Instrumente zur Geltung.

Indem neben rein technischen vor allem musikalisch wertvolle Motive durchgeführt werden, bringt

*) Den Namen „Etüde" scheint A. Reicha in die Klaviermusik eingeführt zu haben in seinen „Etudes ou exercices pour le Pft. dirigées d'une manière nouvelle" op. 30 (1801).

**) Lpz. allg. mkl. Ztg. 3. 12. 1823.

***) M. Unger: M. Clementi, Langensalza 1914, S. 213.

†) Die Nummern nach der Orig.-Ausg. bei Peters, die beigefügten nach Bülows Auswahlausgabe.
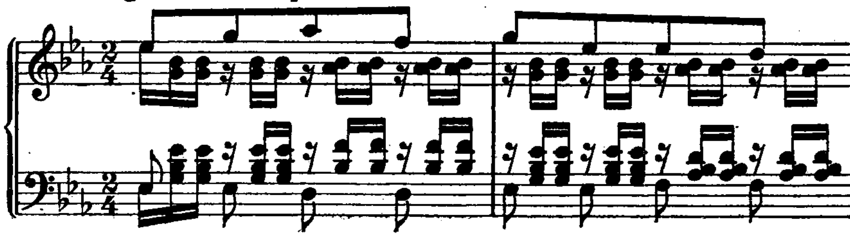
Der Art des lyrischen Klavierstücks, wenn man Cramers Schaffen bis zum Erscheinen von Mendelssohns ersten „Liedern ohne Worte" überblickt, stehen zwei seiner Etüdensammlungen besonders nahe. In „Dulce et utile ou six petites études pour le Pianoforte" op. 55 (1818)**) verzichtet er nicht auf die Wirkung kontrastierender Mittelsätze (vgl. vor allem Nr. 5), während er in den „25 études caractéristiques" wieder zur Etüde mit Durchführung nur eines Motivs zurückkehrt und außerdem Beziehungen zur Gattung des charakteristischen Klavierstücks aufnimmt (s. S. 202). Neben den hierfür typischen Titeln begegnen uns Naturbilder („Der Bach", „Der Nordwind") und Stücke von echt lyrischem Empfindungsgehalt, z. B. „Zufriedenheit" oder das in Bachschem Geist erfundene „Traurige Gedanken".

Fast gleichzeitig mit Cramers epochemachendem erstem Etüdenwerk trat D. Steibelt hervor mit zwei Heften „Etude pour le Pianoforte. 50 exercices de différents genres" op. 78 (1805), die heute mit einem großen Teil seiner sonstigen Klaviermusik das Schicksal seiner eigentlichen Modekompositionen nicht mehr teilen sollten. Mee***) erkennt in Nr. 3 und 8 Vorläufer von Mendelssohns „Liedern ohne Worte". Dazu zählen aber mindestens 15 unter diesen 50 Etüden. Das typischste Beispiel ist Mee zudem entgangen. In der 11. Etüde werden nach jedem Erklingen der einen Melodienote zwischen Oberstimme und Baß auf beide Hände verteilte Begleitakkorde nachgeschlagen:

*) In der Anm. 2 zu dieser Etüde. Dieselbe Feststellung machte R. v. Liliencron, Art. „Cramer" in der Allg. d. Biogr. IV 1876, S. 554 und E. Dannreuther, Art. „Cramer" in Groves Dict. of mus. and musicians I S. 633.

**) In anderen Ausgaben „Caprices ou Divertimenti".

***) Art. „Steibelt" in Groves Dict. IV S. 686.



Diese Schreibweise, von Mendelssohn her bekannt und später von Schumann besonders gepflegt, begegnet hier zum ersten Mal in der Etüdenliteratur*) und zwar in ihrer ganzen Eigenart sichtlich der englischen Klaviermechanik erwachsen.

Unter den frühen Etüdenwerken muß in diesem Zusammenhang auch genannt werden J. Wölfls „Practical School for the Piano Forte, Consisting of Fifty Exercises", in 2 Heften 1811 oder 1812 erschienen, wegen seiner deutlichen Tendenz, mit manchen Stücken über das rein Etüdenhafte hinaus musikalisch Wertvolles zu gestalten und zwar meist — wie dies schon bei Cramer und Steibelt der Fall war — mit besonderer Herausarbeitung einer Melodiestimme (z. B. Nr. 13, 16, 30, 34, 37, 38; in 15 und 38 die Melodie versteckt, im Notenbild nicht kenntlich).

Nachdem nun Cramer, Steibelt und Wölfl mit der starken Betonung rein musikalischer Elemente der Etüde neben ihren mechanischen Aufgaben bestimmte Bahnen gewiesen, mehren sich seit etwa 1815 mit ihrer zunehmenden Verbreitung auch solche Etüden, deren Charakter sie unter anderen Umständen als lyrische Klavierstücke erscheinen ließe. Derartige Beispiele bieten die „6 Exercices" op. 31 von F. Ries, 1811 komponiert, „24 Etudes" op. 20 von Kalkbrenner (um 1815), „12 Exercices" von Marie Szymanowska (1825) und viele andere Sammlungen. A. Schmitt hat in seinen Etüden op. 16 (1820) und op. 55 (1825) einige ausdrücklich als solche bezeichnete „Vortragsstudien". Nr. 6 der 3. Abteilung von op. 16 ist übrigens unter starker Einwirkung des Fieldschen Stils entstanden.

Unter den beiden Etüdensammlungen L. Bergers, „12 Etudes" op. 12 (1820) und „15 Etudes" op. 22 (vor 1830) beanspruchen mehrere Stücke in klangvollem Klaviersatz besonderes Interesse als Vorläufer der „Lieder ohne Worte", weil sie zeigen, wie Mendelssohns Lehrer bis in Einzelheiten der Erfindung auf seinen Schüler gewirkt hat.

Was Mendelssohn für die „Lieder ohne Worte" seinem Lehrer Berger verdankt, gilt in weit höherem Maße noch von seinem Freunde I. Moscheles. Als er diesem für die Übersendung des ersten Heftes seiner „Studien für das Pianoforte usw." op. 70 (1826) dankte, schrieb er ihm: . . . „noch lange werden sie in mir nachklingen"*), und nicht minder begeisterte ihn die Fortsetzung (1829)**). F. Hiller***) hörte Mendelssohn diese Etüden gleich nach ihrem Erscheinen außerordentlich loben und zum Beleg seiner Worte eine nach der anderen auswendig vortragen.

Durch die klaviermechanische Auswertung eines bestimmten Motivs wurde eine einthematische formale Gestaltung unter Verzicht auf kontrastierende Mittelsätze typisch für die Etüde. Von dieser Seite und von ihrem Klavierstil her empfing nun Mendelssohn wesentliche Anregungen für die Schöpfung seiner „Lieder ohne Worte". Neben Bergers und Moscheles' Etüden ist aber vor allem ein Werk zu nennen, das ihn unmittelbar auf den Weg des „Instrumentallieds" brachte, den er mit dem ersten Heft seiner „Lieder ohne Worte" (komponiert zwischen 1828 und 1832, erster Druck 1832) beschritt. 1831 lernte Mendelssohn lyrische Klavierstücke von W. Taubert kennen, „An die Geliebte. Acht Minnelieder für das Pianoforte" op. 16. An anderer Stelle†) habe ich eingehend die hohe Bedeutung dieser Stücke für die Entstehungsgeschichte der Mendelssohnschen „Lieder ohne Worte" nachgewiesen.

Die Namen Clementi, Field, Cramer, Berger, Moscheles und Taubert bezeichnen also eine bestimmte, in Mendelssohns „Liedern ohne Worte" gipfelnde Entwicklung des lyrischen Klavierstücks zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Unabhängig davon verläuft eine andere Linie von Tomaschek über Woržischek zu Schubert.

Es gilt nun noch, einen Blick auf einige weitere lyrische Klavierstücke bald nach 1800 zu werfen, die außerhalb der hier aufgezeigten beiden Entwicklungslinien liegen.

Zunächst ein Wort über Beethovens Bagatellen, in denen man vielfach den entscheidenden Ausgangspunkt für das lyrische Klavierstück zu Beginn des 19. Jahrhunderts erblicken wollte (op. 33, komponiert 1782—1803, erschienen 1803, op. 119, seit 1802 entstanden, erschienen 1823 zunächst als op. 112, op. 126, komponiert 1823/24, erschienen 1825).

*) Vgl. dieselbe Technik in Beethovens 1. Klavierkonzert (1796), 2. Satz und öfters bei Weber.

*) F. Moscheles: Briefe von F. Mendelssohn-Bartholdy an I. und Ch. Moscheles 1888, S. 3.

**) Ebenda S. 8.

***) F. Hiller: Erinnerungsblätter, Köln 1884, S. 105.

†) Zeitschr. f. Mkwiss. III, Heft 8, Mai 1921.
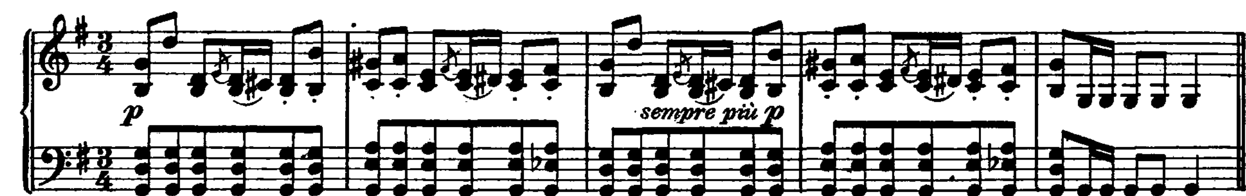
Nottebohm*) hat nachgewiesen, daß erst die 3. Folge op. 126, während die beiden ersten nur Sammlungen weder innerlich noch äußerlich zusammengehöriger Stücke aus verschiedensten Zeiten sind, eine von Beethoven beabsichtigte Geschlossenheit deutlich erkennen läßt. So möchte man annehmen, zumal ein Teil von op. 119 für Starkes Pianoforteschule geschrieben, seine besondere Bestimmung hatte, daß Beethoven erst mit op. 126, also 1823/24 eine als solche gedachte Folge kleiner Einzelstücke geschaffen hat. Die letzten Bagatellen wären dann seine einzige Sammlung eigentlicher lyrischer Klavierstücke. Es sei nicht bestritten, daß Schubert und Mendelssohn Beethovens Bagatellen gekannt haben, aber die Entstehung ihrer lyrischen Klavierstücke ist äußerlich und innerlich mit Anregungen anderer Art so eng verknüpft, daß hierbei für eine Beeinflussung durch Beethoven kaum noch Spielraum bleibt.

Dagegen läßt sich mit dessen Bagatellensammlungen vielleicht wenigstens eine gewisse allgemeine Vorliebe für „Bagatellen" bald nach 1800 in Zusammenhang bringen. Sicher besteht ein solch enger Anschluß bei F. Ries' „12 Bagatelles", 1815 erschienen, 1812/13 komponiert. Beethovens op. 33 hat hier sichtlich gewirkt, historisch bedeutsamer ist aber der zutage tretende frühe Einschlag des Fieldschen Klavierstils (s. S. 202). Unter vielen anderen Bagatellensammlungen der Zeit, die zum Teil Beethoven ihren Titel verdanken mögen, seien genannt: J. X. Brauchle: „Bagatellen" op. 2, Wien, Steiner, J. L. Böhner: „6 Bagatellen" op. 91, Breitkopf & Härtel, J. A. Geyer: „Einige kleine Bagatellen zum Zeitvertreib" op. 7, C. Dumoncheau: „6 Bagatelles" op. 36, Breitkopf & Härtel, J. M. Leidesdorf: „Bagatellen" (vierhändig) op. 43.

Mit einer Reihe vierhändiger kleiner, zum Teil instruktiver Stücke trat C. M. von Weber hervor („6 petites pièces" op. 3, komponiert 1801, erschienen 1803, „6 pièces" op. 10, beendet 1809, erschienen 1809, „8 pièces" op. 60, 1818/19 erschienen). Er steht mit dieser Art vierhändiger Stücke keineswegs vereinzelt da. Es sei nur an D. G. Türks instruktive vierhändige „120 Tonstücke" erinnert (1807/08).

Besondere Beachtung verdienen 2 Hefte „Impromptus" op. 22 und op. 23 mit je 6 Stücken von H. Marschner, Ostern und Ende 1823 erschienen. Es wäre möglich, daß ihn gewisse Anregungen von seiten Tomascheks auf das Gebiet des lyrischen Klavierstücks geführt hätten. Ihm verdankte Marschner nämlich seinen ersten Entschluß, sich der Musik allein zu widmen; er gedachte später gern „lehrreicher Unterredungen" mit Tomaschek gelegentlich einer Reise nach Prag 1813*). In einem Verzeichnis fertiger Kompositionen Marschners vom Jahre 1822 sind „12 Bagatellen" aufgeführt**). Sie scheinen mit den 1823 erschienenen Impromptus identisch zu sein***), wobei er wohl unabhängig von Woržischek diesen für kleine Einzelstücke bisher nicht üblichen Titel verwandte (s. S. 181).

Ohne in allen Teilen gleichwertig zu sein, enthalten diese Impromptus eine Fülle glücklicher Gedanken, ganz im romantischen Geiste etwa von Webers Klaviermusik erfunden. Allerdings müssen vielfach Tremoli und fortgesetzte Akkordwiederholungen der linken Hand eine klaviermäßigere Schreibweise ersetzen, während manche Stellen sehr zugunsten feiner Klangwirkungen im Sinne orchestraler Farben gedacht sind. Eine besonders intime Stimmung erreicht Marschner am Schluß des 7. Impromptus:



Ein gewisser rhythmischer Schwung zeichnet diese Stücke aus und gibt dem 7. insbesondere einen polonäsenartigen Charakter.

Es ist sehr zu bedauern, daß Marschners Impromptus immer noch das Schicksal auch seiner übrigen oft mit Unrecht vergessenen Klaviermusik teilen müssen. In der Geschichte des lyrischen Klavierstücks sind sie dadurch bedeutsam, daß Marschner mit ihnen dieser Gattung romantische Elemente besonderer Art gewann, wie sie sich wohl aus seinem Schaffen als Opernkomponist ergaben. Ihr eigentümlicher Stil unterscheidet sie durchaus von den späteren Schöpfungen Mendelssohns und Schuberts, noch mehr von den gleichzeitigen Tomascheks und Woržischeks und erst recht Fields.

Das Jahr 1830 bezeichnet in mancher Hinsicht den ungefähren Abschluß einer ersten Periode in

*) Zweite Beethoveniana, Leipzig 1887, S. 206.

*) G. Fischer: Marschner-Erinnerungen, Hannover 1918, S. 17.

**) G. Münzer: Marschner (Sg. „Ber. Musiker") Berlin 1901, S. 15. 1814 hatte M. „12 Bagatellen" für Gitarre op. 4 veröffentlicht (Rondos und Romanzen).

***) Nachforschungen nach einer Handschrift der Impromptus in Leipzig (Stadtgesch. Museum) und Zittau (Stadtbibl.) unter dort befindlichen Manuskripten M.'s blieben erfolglos.

der Geschichte des lyrischen Klavierstücks nach 1800, vorbereitet durch manche Erscheinungen der Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts, ferner durch die von Beethoven vollzogene Steigerung der Ausdrucksmittel, durch eine besondere Entwicklung der Klaviermechanik sowie endlich durch den in der Musik zusehends stärker zutage tretenden Geist der Romantik.

In seinem letzten Lebensjahre 1827 auf 1828, schrieb Schubert seine Impromptus, Moments musicaux und 3 Klavierstücke, im Sommer 1832 schloß Mendelssohn die Komposition des ersten Heftes seiner „Lieder ohne Worte" ab. Um dieselbe Zeit führte Field das lyrische Klavierstück in den Konzertsaal ein, wo es allerdings seinem Wesen entsprechend nur bis zu einem gewissen Grade heimisch werden konnte.

Neu belebt und um viele Elemente bereichert wurde es nach 1830 zunächst durch Schumann und Chopin. In der nunmehr ins Unübersehbare steigenden Fülle lyrischer Klavierstücke machte sich bald auch eine Richtung bemerkbar, die teilweise auf den Boden flacher Salonmusik führte. Diese besondere Entwicklung, für die bis zu einem gewissen Grade Mendelssohn oder doch mindestens die vielfach schwächliche Nachahmung seiner „Lieder ohne Worte" und deren zumeist nach der Seite der Weichlichkeit und falschen Sentimentalität entartete Auffassung in der klavierspielenden Welt verantwortlich zu machen ist, gewann neben allem Wertvollen doch bedenklich an Raum in der weiteren Geschichte des lyrischen Klavierstücks.

Von Anfang an berufen, als gesundes Gegengewicht gegen die drohende Veräußerlichung der Klaviermusik im Konzertsaal zu wirken (Tomaschek), und zwar durch ihre Verinnerlichung im Rahmen des häuslichen Spiels, beschwor das lyrische Klavierstück später vielfach mit dem Blendwerk sentimentaler Modetitel die Gefahren bedauerlicher Verflachung gerade in den Bereich der Hausmusik. W. Raabe*) zeichnet einmal sehr anschaulich ein Stück solcher Musikkultur aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts: „Gespenstisch schien der graue Tag durch die niedergelassenen Vorhänge, gespenstisch war der offene Flügel mit den durcheinander geworfenen Notenheften, den morceaux de salon, songes dorées, cascades, carillons, nocturnes, fleurs, pensées fugitives, cloches de monastère Kleophas." Wesentlich besser ist es um das Niveau unserer Hausmusik vielfach heute noch nicht geworden, zumal sich ihr seither leider noch andere trübe Quellen erschlossen haben.

Um so mehr möchte man ihre Veredelung in weitesten Kreisen durch all die Schätze musikalischer Kleinkunst wünschen, die so recht eigentlich aus der Intimität des Klaviers als Hausinstrument geboren uns eine Fülle köstlichsten Genusses vermitteln, möge nun Schubert oder Mendelssohn, Schumann oder Brahms, Kirchner, Jensen oder W. Niemann, Reger, Grieg, Debussy oder Mac Dowell zu uns sprechen. Es wäre vor allem aber auch wünschenswert, wenn das wieder zu neuem Leben erstünde, was aus der Frühzeit des lyrischen Klavierstücks heute vergessen zu sein scheint, die Eklogen und Rhapsodien Tomascheks, die Rhapsodien und Impromptus Woržischeks**), die Impromptus Marschners und manches andere, was — wenigstens zu einem guten Teil — die Nähe von Schuberts, Mendelssohns und Webers Klaviermusik keineswegs zu scheuen braucht.

*) Der Hungerpastor, XXIV. Kap.

**) Eine Neuausgabe ausgewählter lyrischer Klavierstücke Tomascheks und Woržischeks möchte ich mir vorbehalten.

Musik-Tagebücher

Von Edwin Janitschek / Prag

Musiktagebücher haben, wenn sie wahrheitsgemäß, ohne schwärmerische Schönfärberei und absichtslos geführt werden, also nur individuelles musikalisches Erleben, Fühlen und Denken ungesucht widerspiegeln, bedeutenden musikkulturellen, musikgeschichtlichen und musikliterarischen Wert. Es gibt verschiedene Arten musikalischer Tagebücher. Drei unter ihnen verdienen wegen der durch sie zum Ausdruck kommenden musiksozialen Unterschiede besondere Beachtung: das Musiktagebuch des Berufskünstlers, die tagebuchähnliche Musikmappe des Musikmäzens und das musikalische Tagebuch des kunstbegeisterten Musikliebhabers. Trotzdem das Musiktagebuch des Berufsmusikers das wertvollste und jenes des Kunstmäzens das interessanteste ist, sollen meine Betrachtungen vor allem dem musikalischen Tagebuche des Kunstliebhabers dienen, weil gerade dieses Tagebuch einen wertvollen Beitrag zur Kulturgeschichte der Musik liefern könnte, wenn es in seiner Bedeutung bekannter wäre und mehr Nachahmung in unserem bürgerlichen Musikleben finden würde.

Über die Musiktagebücher unserer Berufsmusiker, seien es jetzt solche schaffender oder nachschaffender Künstler, ist nicht viel Neues zu sagen. Ihr Wert und ihre Bedeutung für die Musik im allgemeinen und für die musikalische Kunst ihrer Schreiber im besonderen ist längst erkannt und gewürdigt; sie werden immer die ausgezeichneteste Quelle der allgemeinen Musikforschung bilden und den Schlüssel und die Grund-

lage jeder speziellen musikbiographischen Arbeit. Es wäre im Interesse der Tonkunst und ihrer Geschichte sogar zu begrüßen, wenn sich alle schaffenden und nachschaffenden Tonkünstler dazu entschließen könnten, Musiktagebücher zu führen. Denn, ob diese Tagebücher jetzt eigene musikalische Begebenheiten und Ereignisse, Pläne und musikalische Ideen ihrer Verfasser mitteilen oder persönliche Ansichten derselben über musikalische Dinge im allgemeinen oder Meinungen über andere Tondichter und musikalische Richtungen im besonderen darin zum Ausdrucke gelangen, immer werden sie uns wertvolles musikpolitisches und musikästhetisches Material zur Geschichte der Tonkunst liefern; und wenn auch momentan in der Gegenwart nicht, so um so mehr in der Zukunft. Robert Schumanns „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker", die in ihrer Form zeitlich geordneter Musikaufsätze musiktagebuchmäßigen Kundgebungen gleichkommen, bieten aus diesem Grunde heute noch für jeden Musiker eine unerschöpfliche Quelle musikalischer Belehrung und Anregung aus der Zeit dieses Meisters.

Weniger musikkulturellen Wert haben die Musikmappen oder Musikalbums unserer Musikmäzene. Sie sind Musik-Kaleidoskope ihrer Zeit, deren Reichhaltigkeit dank der glücklichen finanziellen Lage und dadurch gesellschaftlichen Bedeutung ihrer Besitzer nichts zu wünschen übrig läßt. Musiktagebuchliche Bedeutung haben sie durch die in ihnen verewigten Künstler und die Zeitumstände, welche in den Eintragungen und Beiträgen derselben zum Ausdrucke kommen. Im übrigen sind sie nichts anderes als der Mode- und Sammeltorheit entsprungene Autogramme-Sammlungen, als solche allerdings oft von bedeutendem Werte, wenn sie der Nachwelt musikalische Äußerungen und Offenbarungen späterer Berühmtheiten und Meister vermitteln. Das „Albumblatt" als musikästhetische Kunstform dankt ihnen ihr Dasein.

Und nun das musikalische Tagebuch des Musikliebhabers! Wir sollen ihm nicht mit Spott und Geringschätzung begegnen, weil es das Bekenntnis mehr oder weniger „Unberufener" ist. Und dennoch, gerade unter den musizierenden Dilettanten finden wir oft ganz hervorragende Künstler und echte Musikantenseelen, die ernster zu nehmen sind mit ihrer Kunst als so mancher Berufsmusiker. Die Musiktagebücher unserer Musikliebhaber erheben übrigens, soweit ich sie in ihren verschiedenen Arten kennen zu lernen Gelegenheit hatte, gar keinen Anspruch darauf, den Berufsmusikern etwas von ihrem Besitzstande nehmen zu wollen. Hinsichtlich ihrer Art ist zunächst zu unterscheiden, ob sie aktiver oder passiver Natur sind, das heißt, ob sie eigene musikkünstlerische Tätigkeit mitteilen oder ob sie sich mit der Meinungsäußerung über fremde musikalische Kunst befassen. Der letzteren Gattung ist ja nicht allzu großer Wert beizulegen, da die Berufskritik unserer großen Musikplätze vielseitig und umfassend genug ist, um auf das Urteil eines musikbeflissenen Laien ohne Bedauern verzichten zu können, — obwohl manchmal das gesunde, natürliche Urteil eines kunstbegeisterten Musikliebhabers höher zu werten sein mag, als die Kritik des im Bewußtsein seiner Stellung und Aufgabe schreibenden Berufsrezensenten; — um so größere Bedeutung aber haben jene aktiven Musiktagebücher der Musikliebhaber, die über deren eigene künstlerische Tätigkeit Aufschluß geben und uns einen interessanten Einblick in das Gebiet der leider so wenig geachteten und gepflegten Hausmusik gewähren. Aus ihnen schöpfen wir Kenntnis über die Art der Hausmusikpflege unserer Dilettanten, über Qualität und Quantität der im häuslichen Musikkreise konsumierten Musik. Hätten wir nur genug solcher Musiktagebücher zur Verfügung, wir würden durch sie ein ungeahntes Bild bürgerlichen Musiklebens und der Musikkultur aller Zeiten der Musikgeschichte erhalten. Und da sich die Kultur eines Volkes in nichts deutlicher offenbart als in der Teilnahme desselben an den Künsten, und in der Stellung zu denselben, so würden diese Musiktagebücher dilettantischer Herkunft wertvolle Dokumente zur Kultur eines Volkes überhaupt bilden können. Dem Inhalte und der Form nach habe ich bisher drei verschiedene Gattungen von Musikliebhaber-Tagebüchern feststellen können. Die bekannteste und verbreitetste Art derselben ist jene der Konzert- und Theaterbüchlein, die sogar als Mustergattung im Handel erhältlich sind und in denen Musikgeschehnisse, Konzerte und Opernvorstellungen entweder bloß chronologisch festgehalten werden oder in denen genauere Musikliebhaber diese chronologiscchen Eintragungen auch noch durch besondere Aufführungsdaten (mitwirkende Künstler, hervorragende Aufführungswerke, aufsehenerregende Erfolge oder Mißerfolge usw.) ergänzen. Diese privaten Musik- und Theaterbüchlein sind immerhin interessant genug, wenn auch ihr Inhaltsmaterial durch die öffentliche Presse genügend sichergestellt erscheint, da es sich doch um öffentliche Kunstereignisse handelt. Wertvoller und lehrreicher sind die Tagebuchaufzeichnungen einzelner Musikliebhaber über ihre eigene musikkünstlerische Tätigkeit. Selbst wenn dieselben nichts anderes sind als ein bloßer Index, ein fortlaufendes Verzeichnis über die musikkünstlerischen Taten des betreffenden Musikdilettanten, sind sie uns zur Kenntnis der Ausbreitung und Wertschätzung der Musik im Volke, zur Kenntnis vor allem der Musikfähigkeiten desselben von wirklich unschätzbarem Werte, — Noch größeren musikkulturellen Nutzen bieten

uns die in Form regelrechter Musikprogramme geführten Musiktagebücher jener Musikliebhaber, die unter Teilnahme zweiter, dritter und mehr kunstbegeisterter anderer Dilettanten musikkünstlerische Zusammenkünfte pflegen, deren Taten sie in einem musikalischen Gedenk-Tagebuche festhalten. Viele solcher Musiktagebücher habe ich in Händen gehalten, mich als Mitwirkender auf diese oder jene Weise darin verewigt und aus dem Inhalte ihrer Praktik die Erfahrung geschöpft, daß manche öffentliche Kammermusikveranstaltung hier vorbildliche Muster finden müßte. Es wäre eine im Interesse der allgemeinen und öffentlichen Tonkunst lohnende Sache, manche dieser Tagebuch-Programmblätter der musikalischen Öffentlichkeit mitzuteilen; viele Berufsmusiker würden da durch Dilettanten oft treffliche Anregungen und zielsichere Wegweiser erhalten.

Ich gelange zur Schlußfolgerung meiner Ausführungen: Musiktagebücher zu führen ist nicht nur die selbstverständliche Pflicht des Berufsmusikers, sondern auch die dankenswerte Aufgabe unserer Musikliebhaber und Dilettanten. Bieten jene die wertvolle Kenntnis von der Pflege und dem Fortschritte der Tonkunst selbst und an sich, so zeigen uns diese das nicht minder wertvolle Bild der Bedeutung der Musik im Volke und damit des Hoch- oder Tiefstandes seiner Kultur überhaupt.

Bemerkungen der Schriftleitung: Wir möchten nicht verfehlen, diesen sehr nützlichen Ausführungen unseres geschätzten Mitarbeiters einige Worte beizugeben, indem wir unseren Lesern ebenfalls dringend empfehlen, Musik-Tagebücher anzulegen, und zwar im Hinblick auf ihre eigenste Person. Tagebücher haben zunächst einzig und allein persönlichen Zweck, sie dienen, vom Festhalten einzelner Begebenheiten abgesehen, vor allem dazu, uns in dieser und jener Beziehung Rechenschaft zu geben, sie sind insofern die eigentlichen Vertrauten unserer Seele. Indem sich jemand dazu gedrängt fühlt, je nachdem sich sogar dazu zwingt, einen Eindruck, den z. B. ein Konzert oder eine Opernvorstellung auf ihn ausgeübt hat, festzuhalten, verarbeitet er ihn zugleich auch zu einem guten Teil, und gerade dies ist ein außerordentlicher Gewinn. Je selbständiger er hier vorgeht, um so besser, mag sein Eindruck, wie er andern Tages vielleicht konstatieren kann, von dem des Kritikers auch völlig verschieden sein. Nur was man auf Grund eigenen Erlebens sich selbst erarbeitet hat, hat inneren Wert. Dann denke man daran, was derartige, im Tagebuch verarbeitete Beobachtungen und Erlebnisse den Betreffenden in späteren Zeiten bedeuten können. Seine Erinnerung fängt an zu schwingen, er erlebt das frühere Erlebnis wieder, blickt zugleich auf seinen früheren Menschen zurück und gelangt auf diese Weise wieder zu neuen Erlebnissen. Eine der höchsten Aufgaben der höher organisierten Menschen besteht nun einmal darin, sich über sich einigermaßen bewußt zu werden, kein besseres Mittel gibts hierfür, als Erlebnisse auch künstlerischer Art zu verarbeiten. Ob derartige Tagebücher der Nachwelt einmal irgendwie von Wert sein werden, ist schließlich vollkommen gleichgültig, wenn sie es nur für uns gewesen sind. Kurz und gut, das Führen von Musik-Tagebüchern kann von außerordentlichem Wert für uns sein, zugleich vertieft es von innen heraus unser eigentliches Musikleben, es setzt dem gewöhnlichen, vielfach vollkommen gedankenlosen Musikgenuß einen Damm entgegen.

Bayreuth

Von Dr. Josef Wenz) / Darmstadt*

Wagners Kunst ist aufs innigste verbunden mit dem Theater. An allem, was Theater heißt, haftet ein peinlicher Erdenrest. Und doch lebt und leidet auch hier der Drang nach Form, nach Stil, d. h. nach Befreiung von Endlichem. Was Menschen schaffen, ist vom Standpunkt der Ewigkeit aus betrachtet Stückwerk. Aber der Historiker muß menschliche Leistungen mit menschlichen Maßen messen.

Nach einem von intensivstem Schaffensprozeß erfüllten Lebensweg war es Wagner vergönnt, das Ziel seines Sehnens und Strebens in Bayreuth zu erreichen. Wer dieses menschliche Drama staunend miterlebt, nur der kann Wagners Persönlichkeit als Ganzes begreifen. Ungeheure Willenskraft und Nervenspannung gehörten außer der überragenden schöpferischen Potenz dazu, das Werk „Bayreuth" ins Leben zu rufen. Nur ein Mensch, für den es kein Rechts- und Linkssehen, sondern nur das eine Ziel gab, vermochte das zu leisten. Auf dieses dämonische Getriebenwerden, dieses fanatische Müssen muß man sein Augenmerk richten, wenn man die Seelenverfassung Wagners und so manche unschönen Züge an seinem Bild verstehen will. Im Zentrum aller geistigen Beziehungen steht eben das Werk. „Alles für das Werk" heißt die Losung des Kämpfers. Die eigene Persönlichkeit dafür einsetzen, und dasselbe von anderen verlangen! Dank spielt dabei keine große Rolle, einfach weil das Werk im Empfinden Wagners — und wer wollte ihm dabei unrecht geben? — zugleich Sache der Allgemeinheit ist, der er es schenken will. Wer da mithilft, tut seine Pflicht; wer nicht mithelfen

*) Verf. glaubt selbstverständlich nicht, die in dem skizzierten Problem eingeschlossenen Fragen gelöst zu haben. Er will sie aufrollen. Allerdings erscheint ihm als Notwendigkeit, das Problem in der dargestellten Weise unbefangen ins Auge zu fassen. Es erscheint ihm ferner die grundsätzliche Erweiterung des Spielplans, wie auch die Verhältnisse sich gestalten mögen, als unbedingte Forderung. Verf. sieht Bayreuth nicht vom Standpunkt des Jahres 1921 oder 1930, sondern unter dem Gesichtswinkel der Entwicklung im 20. Jahrhundert. Möchten seine Ausführungen nicht mißverstanden werden.

will, gilt als Feind. Mit genialer Naivität, Einseitigkeit und Konsequenz ging Wagner seinen Weg. Er konnte nicht wie der unendlich vornehmere Liszt sagen: Ich kann warten. Es handelte sich ja nicht nur um die geschriebenen Werke allein; er mußte der Welt erst zeigen, wie sie zu verlebendigen seien. Dazu brauchte er seine Bühne. Dazu brauchte er Menschen, denen er seinen Willen einhämmern konnte; Menschen, die ihm Werkzeug waren, von geschäftlicher Arbeit bis zur künstlerischen. Und er schuf sich seine Werkzeuge in rastloser, durch zahllose Schwierigkeiten gehemmter Arbeit. Und so wurde Bayreuth, die Stätte seines künstlerischen Willens.

Beinahe 40 Jahre fanden die Bayreuther Festspiele statt, bis ihnen der Weltkrieg ein Ende machte. Und nun erheben sich unter gänzlich veränderten Verhältnissen, Lebensbedingungen und -problemen Stimmen für die Wiedereröffnung. Gewiß ein erfreuliches Zeichen von Idealismus in einer kranken Zeit. Müßte doch die materielle Begründung der Sache heute ganz andere Anforderungen stellen als früher. Nur aus solchem Idealismus heraus ist eine geistige Erneuerung unseres Volkes möglich. Gewiß beseitigt eine Gesundung der realen Lebensverhältnisse vieles, was demoralisierend wirkte, erleichtert sie auch die sittliche Gesundung. Ausgehen kann die Erneuerung jedoch nur von solchen, deren Idealismus unabhängig ist von äußeren Dingen. Kann man den Ruf nach Bayreuth in solchem Sinne verstehen, so muß doch aus äußeren und inneren Gründen der ernst Denkende sich die Frage vorlegen: Was kann uns Bayreuth heute sein? Um ein Theater mehr, um ein Theater, das speziell Wagner spielt, gut spielt, kann es sich natürlich nicht handeln. Das verbietet die Tradition. Hier kann nur die innere Berechtigung maßgebend sein. Die Frage besteht also zu Recht: Was kann uns Bayreuth heute sein?

Um diese Frage zu beantworten, muß man sich klar darüber werden, worum es sich in Bayreuth handelt, und die sich dabei ergebenden beiden Punkte scharf trennen. Wagner fand keine Sänger für seine Werke vor, er mußte sie sich erst erziehen. Er mußte in jahrelanger pädagogischer Arbeit zeigen, wie er gespielt, gesungen und dargestellt sein wollte, wie aus den Einzelheiten ein Ganzes erstehen sollte. Er mußte seinen Bühnenstil prägen, und was in Bayreuth geleistet wurde, mußte Vorbild werden für die anderen Bühnen. So entstand die Tradition seiner Kunst. Und nach seinem Tode wurde diese Aufgabe weitergeführt und gelöst. In dieser Beziehung ist die Mission Bayreuths erfüllt und beendet. Alle Musiker der nachwagnerischen Generationen sind durch die Schule Wagners gegangen, den Sängern ist sein Stil vertraut, seine Werke sind breitesten Volksschichten bekannt und stets begehrt. Was Bayreuth gibt, Aufführungen im Sinne Wagners, das ist heute — abgesehen von dem zweiten noch zu besprechenden Moment unserer Frage — grundsätzlich auch anderswo an guten Bühnen möglich. Es gibt keinen Kampf mehr gegen Wagner, kann also eigentlich auch keine Wagnerianer mehr geben, außer solchen Leuten vielleicht, die infolge des menschlichen Beharrungsbestrebens „—ianer" irgendeiner Art sein müssen. Von Angriffen jüngster Zeit, die zum Teil aus berechtigten Gegensätzen und Erkenntnissen herauswuchsen, deren Vertreter aber in durchaus verkehrter Weise aus zeitlich erklärlichen Stimmungen heraus historische Urteile fällen wollen, braucht hier nicht die Rede zu sein. Wagner gehört der Geschichte an, und vielleicht gehört auch Bayreuth in seiner pädagogischen Mission als reines Wagnertheater der Geschichte an. Man kann ja jede Einrichtung äußerlich weiterführen. Aber es kommt doch nur darauf an, ob sie lebendig ist oder nicht. Man darf nicht außer acht lassen, daß die lebenspendende persönliche Tradition immer mehr abbröckelt, und daß die Seelenverfassung der Künstler sich mit jedem Tag mehr von derjenigen entfernt, die für Wagner, seine Helfer und die nächsten Jünger maßgebend war. Die geistige Atmosphäre der früheren Zeit verschwindet also allmählich. Aber das Fluidum Wagners haftet an seinen Werken, alles Wesentliche seiner Tendenzen lebt in der künstlerischen Welt. Was einmal gewesen ist, wirkt weiter, und eine spätere Zeit entnimmt in liebevoller Einfühlung die Maßstäbe des Stils dem Werk, wie wir das z. B. bei Mozart können, bei dem die unmittelbare Überlieferung doch sicher unterbrochen ist. Wenn dabei trotz alles Strebens nach Objektivität die Stimme der eigenen Zeit, wenn auch noch so leise, mitklingt, so schadet das gar nichts. Von Übel aber ist eine starre Tradition. So wäre eine szenische Erneuerung Wagners nach dem Prinzip der Vereinfachung ein Problem für Bayreuth. Sie würde vielleicht den Strom dieser Musik höher aufleuchten lassen, als es die wörtliche Befolgung seiner Angaben wäre. Ist Wagner doch gerade auf diesem Gebiet ein Kind seiner Zeit. Ein Bayreuth, das nur der Vergangenheit gewidmet ist, ist tot. Wenn man heute Bayreuth — nach der großen Wandlung der Zeit durch den Weltkrieg — wieder in der alten Weise mit den besten Absichten eröffnet, so wird die Gefahr des Erstarrens in gewohnten Geleisen immer stärker werden. Schöner wäre dann ein jähes Ende gewesen, wie es der Krieg mit sich brachte.

Für die Frage der inneren Berechtigung Bayreuths ist aber neben dem pädagogischen Moment ein zweites maßgebend, das Festspielmoment. Gewiß, man braucht heute Bayreuth nicht mehr, um zu sehen, wie es gemacht werden soll. Man

kann auch anderswo sehr gute Aufführungen veranstalten, mit denselben Sängern und Kapellmeistern womöglich. Aber kleinere Orte können sich das nicht leisten. Es genügt auch nicht, sensationelle Namen zusammenzustellen, wie die großen vielfach tun. Der übliche Theaterbetrieb bringt immer wieder minderwertige Aufführungen. Das gilt aber nicht nur für Wagner, sondern für Werke jeder Richtung. Im Gegenteil, unsere Mozartaufführungen sind durchschnittlich bedeutend schlechter als unsere Wagneraufführungen. Sogenannte Festspiele am Ort sind heute Mode. Aber selbst, wo gut gearbeitet wird, fehlt doch meist die Zeit der Vorbereitung, um Vollendetes zu leisten, fehlt die innere Weihe bei Künstlern und Publikum, fehlt das schon an sich wirksame Moment der örtlichen Loslösung aus dem täglichen Geschäftsbetrieb, das erhebende Gefühl, an besonderer Stelle zu stehen. Fern vom Alltag der Großstadt hingebungsvolle, gemeinsame Arbeit der auch für die kleinsten Rollen sorgsam ausgewählten Künstler, hingebungsvolle Aufnahme des Kunstwerkes durch den Hörer: das ist der tief berechtigte Festspielgedanke. Vollendete, stilreine Aufführungen!

Aber hat Wagner allein ein Recht auf sie? Nein! Gewiß krönt Wagners Werk eine Entwicklung. Aber es hat für den allmählich frei gewordenen Blick des Historikers doch nicht die Ausschließlichkeit, die es für den Wagnerianer noch vor zwanzig Jahren besaß, die es in den Anschauungen und geschichtlichen Konstruktionen des Meisters selbst hatte. Ja, selbst die Oper ist in ihrem Grundprinzip an und für sich durchaus nicht so unvernünftig, als es eine Zeitlang schien. Werke, die dramatische Schwächen haben, musikalisch aber edelstes Gut bedeuten, wie der „Fidelio“, können darum nicht ausgeschieden werden. Um so weniger, als wir heute auch die Schwächen des „Ringes“ erkennen, was der Bedeutung des gewaltigen Werkes keinen Eintrag tut. Es handelt sich hier nur darum, die Vorurteile gegen eine Erweiterung des Bayreuther Programms aus dem Weg zu räumen. Neben dem „Parsifal“ müßte in Zukunft auch der Parsifal des 18. Jahrhunderts, die „Zauberflöte“ stehen, überhaupt alles, was auf musikalisch-dramatischem Gebiet groß und wertvoll ist. Das wäre die Aufgabe für eine Nationalbühne Bayreuth, die vom Reich aus unterstützt und als Unternehmen auf die allerbreiteste Grundlage gestellt werden müßte. Daß das Festspielhaus speziell für Wagners Zwecke geschaffen ist, ist eine Frage zweiter Ordnung, die zu lösen wäre. Hier handelt es sich nur um das Prinzip. Bereicherung des Spielplans und freie, unbefangene Pflege der Wagnerschen Werke würden Bayreuth auf eine neue Basis stellen und zusammen mit breiterer sozialer Grundlage Zukunftswerte schaffen. Auch eine neue pädagogische Aufgabe gäbe es, nämlich, eine wahre „Stilbildungsschule“ zu sein und die Herausarbeitung der verschiedenen Stile vorbildlich zu zeigen, ein Moment, auf dessen Bedeutung in neuerer Zeit Rutz' Typenlehre trotz aller Einseitigkeiten treffend hingewiesen hat. Einer solchen Nationalbühne, die allen deutschen Meisterwerken offen stände, würde neue Lebenskraft erwachsen und eine Fülle von Aufgaben im angedeuteten Sinne. Sie würde lebendig aus ihrer Zeit heraus wirken können, während ein Bayreuth im alten Sinne nur die Weiterführung einer Institution bedeuten würde, die ihren Zweck erfüllt hat. Bereits die Klassiker unserer Literatur haben von solch einer Bühne geträumt, man denke an Wielands Abhandlung über das deutsche Singspiel. Auch Wagner selbst hat den Gedanken, andere Werke aufzuführen, ins Auge gefaßt. So erst würde der Gedanke der Festspiele seine wahrhaft künstlerisch-nationale Kraft entfalten. Ob es unter den gegenwärtigen Verhältnissen in Europa vorläufig überhaupt möglich sein wird, Bayreuth zu eröffnen, ist eine Frage für sich. Sobald man aber dem Gedanken nähertritt, muß man sich klar werden über das hier entwickelte Problem. Lebendig kann Bayreuth nur bleiben, wenn es sich nicht anklammert an die Forderungen einer vergangenen Zeit. Und nur ein lebendiges Bayreuth hat innere Berechtigung!

Die Umgestaltung des Gesangunterrichts in den höheren Schulen

(Zu dem Artikel im 2. Januarheft 1922 von Dr. O. Reuter*)

Von H. Oehlerking / Elberfeld

Keine Frage: Früher ist der Gesangsunterricht oft stiefmütterlich behandelt worden, nicht nur in Thüringen, sondern auch im ganzen Deutschen Reich. So hat z. B. der Verfasser dieser Zeilen Jahre hindurch je 3 Sexten und 3 Quinten von je 40—45 Schülern gemeinsam unterrichten müssen, ohne sichtlichen, zwingenden Grund. Ein Laie vermag einzusehen, was bei solchem Massenunterricht Gutes herauskommen soll. In andern Schulen unterrichtete man nicht nur parallele Klassen, sondern auch vereinte Sexten und Quinten, trotzdem diese unpädagogische Maßnahme durch amtliche Lehrpläne in Preußen ausdrücklich verboten war. Diese beklagenswerten Fälle haben sich durchweg überall da ereignet, wo Direktor, Lehrerkollegium und Schul-

*) Wir setzen hier die wohl vielen Kreisen willkommene weitere Aussprache über den Gesangunterricht an höheren Schulen, mit der wir im letzten Heft begonnen haben, fort und hoffen dann zu soweit abschließenden Bemerkungen zu gelangen.

Anmerkung der Schriftleitung

vorstände kein rechtes Verständnis für Musikkultur durch die Jugend besaßen und das Ansehen des Gesangslehrers, der kein Fachmann war, zu einer Null herabsank. Sicherlich hat auch die Behörde bis heute sehr wenig zur Hebung des Ansehens des Gesangslehrerstandes in den Augen der Schule und Schüler getan. Brachten die letzten Jahrzehnte dem Oberlehrerstande außer materieller Verbesserung neue Amtsbezeichnungen (Professor, Studienrat u. dgl.), so ging der Stand der Gesangslehrer leer aus, einerlei, ob er durch jahrelanges Fachstudium (auf dem Institut für Kirchenmusik in Berlin, Ablegung der Gesangslehrerprüfung daselbst oder durch Privatstudium) sich umfassende, gründliche Kenntnisse erworben hatte, die seinem Unterricht zugute kamen. Freilich mußte und muß auch diese bedauerliche Tatsache dazu beitragen, daß „man mit lächelnder Geringschätzung auf die Tätigkeit des Gesangslehrers herabsah und -sieht". In zahlreichen Fällen war und ist der Gesangslehrer zu der Rolle eines Aschenbrödels verurteilt. Anderseits darf nicht verschwiegen werden, daß in manchen Ländern — Preußen voran! — von amtlicher Stelle aus Versuche zur Besserung der in Rede stehenden Sache unternommen sind. H. Kretzschmar wollte zugleich mit den 1910 für höhere Schulen erschienenen Lehrplänen, die durchaus zeitgemäß und durchführbar sich erwiesen, den Klassenunterricht im Gesang von der Sexta ab bis zur Oberprima einrichten, ebenso die musikalische Unterweisung der für den Chorgesang Unbrauchbaren. Leider standen finanzielle Schwierigkeiten der Ausführung dieser gründlichen Reform im Wege. Bei der trostlosen Finanzlage in Staat und Stadt, die zu größter Sparsamkeit zwingt, wird nun wohl in absehbarer Zeit keine Aussicht auf Verwirklichung alter, berechtigter Wünsche im Interesse der Kunst und musikalischen Jugenderziehung vorhanden sein. Trotzdem die Verhältnisse für unser Fach und unsern Stand nicht rosig sind, haben — ich denke besonders an preußische höhere Lehranstalten — tüchtige Gesanglehrer in idealer Begeisterung und treuem Fleiß Hervorragendes geleistet. Keineswegs gebe ich mich einer Selbsttäuschung hin oder laufe Gefahr zur Beweihräucherung! Man lese unbefangen nach, was die Monatsschrift für Schulgesang (Baedeker, Essen) über musikalische Aufführungen höherer Schulen jahrelang aus allen Teilen des Reiches (Preußen insbesondere!) zu berichten wußte. Eben heute lese ich (Neue Musikzeitung 43. Jahrgang Heft 11), daß in Essen (Ruhr) der vom Gesangslehrer O. Helm geleitete Gymnasialchor Haydns Schöpfung mit Orchesterbegleitung u. a. zweimal vor 4000 Volksschülern aufgeführt hat. Ohne unbescheiden und ruhmredig zu sein, darf ich erwähnen, daß ich in allen normalen Jahrgängen der Sexta und Quinta nicht nur das amtlich vorgeschriebene theoretische Pensum, sondern auch sämtliche Choräle und fast alle Lieder der eingeführten Lehrbücher durchgearbeitet habe; da in jeder Gesangsklasse eine gewisse Zahl (musikalischer!) Schüler sich eine bestimmte Fertigkeit im Absingen nach Noten angeeignet hat, wurden im Laufe eines Jahres etwa 30 Chöre (darunter Wagners Eingangschor zu den Meistersingern, A. Beckers Weihnachtslied: Sel'ge Stunde, frohe Kunde, sechsstimmig) geübt und größtenteils — auf Sommerfesten, Schulfeierlichkeiten — öffentlich vorgetragen. Sehr viel kommt, abgesehen von pädagogischer Tüchtigkeit, darauf an, in der Auswahl der Chöre eine glückliche Hand zu haben. Wer sodann unsere sangeslustige Jugend zu „nehmen" weiß, wird dem Schulchor auch höhere Aufgaben stellen dürfen. (Verfasser übt z. Zt. mit dem Chor einer hiesigen Oberrealschule Haydns Jahreszeiten ein.) Glücklicherweise ist es also nicht überall so schlimm, daß „man meinte, es würde gerade genug geleistet, wenn er (der Gesangslehrer) sich mit Ach und Krach von einem Aktus zum andern hinschleppte und, wenn es hoch kam, noch ein bescheidenes Konzertchen im Jahre zuwege brachte".

Bezweifeln möchte ich es, ob es richtig ist, daß aus Geringschätzung die Gesangsstunde als Randstunde (6. Unterrichtsstunde) angesetzt wird. Die Ursache der Verlegung in den Schluß der Vormittagsarbeit ist darin zu suchen, daß störende und nicht auszunutzende „Springstunden" für Lehrer und Nichtchorsänger entstehen, wenn die Gesangsstunde nicht in die erste (was tatsächlich vorkommt!) oder letzte Unterrichtsstunde gelegt wird. Einen besonderen Übelstand kann ich in der Ansetzung der Chorstunde in der 6. Schulstunde nicht erblicken. Für die Schüler bedeutet ein künstlerisch erteilter Gesangsunterricht eine Erfrischung nach voraufgegangener, vorwiegend geistiger Tätigkeit und Anstrengung. (Mir ist diese Tatsache noch jüngst von mehreren, älteren Chorschülern bestätigt worden.) Eine Zurücksetzung des Gesangslehrers kann ich in der erwähnten Sache auch nicht erblicken, er hat ja die Sexten und Quinten auch im Gesang zu unterrichten und gibt in andern Fächern, um voll beschäftigt als Lehrer der Anstalt zu sein, Unterricht. So wird die Anzahl der Zwischenstunden für ihn nicht größer sein wie bei den andern Lehrern derselben Schule. Nach den Erfahrungen, die ich während meiner Amtszeit als Gesangslehrer (seit 1896) gemacht habe, ist die Drückebergerei da hauptsächlich am Platze, wo im Gesang die Anregung fehlt, nichts geleistet wird und es den Schülern ein Leichtes ist, sich ein Attest zu verschaffen, das die Befreiung vom Singen zur Folge hat. Der Stimmwechsel tritt erfahrungsmäßig bei dem einen Schüler früh, bei dem andern später ein. Die Maßnahme, die Obertertia wegen Stimmwechsels ganz zu befreien, halte ich für durchaus unstatthaft. In den 25 Jahren meiner Tätigkeit als Gesangslehrer habe ich stets eine ganze Reihe Obertertianer gehabt, die sich als brauchbare Sänger im Sopran, Alt und Tenor erwiesen. So wird's fast überall sein. Auch die Dauer der Mutation ist sehr verschieden, der eine hat sie in kurzer Zeit überwunden, der andere braucht Jahre dazu. Die Ansicht darüber, ob ein mutierender Schüler singen soll oder nicht, geht auch in Fachkreisen (Ärzten) sehr auseinander. Ich selber lasse die Schüler leise und vorsichtig mitsingen und befreie nur in besonderen Fällen. Noch nie ist mir ein Fall bekannt geworden, daß durch mein Verfahren sich ein Schüler das Singorgan verdorben hätte.

Eine Persönlichkeit, ein Fachmann muß der Gesangslehrer sein! Unnötig und oft unmöglich erscheint es, daß er auch noch andern Unterricht gibt. Nicht selten wird er als Gesangslehrer zweier Anstalten voll beschäftigt sein. Wegen des großen Andranges der Oberlehrer wird man diesen nicht Unterrichtsfächer nehmen können, um sie dem Gesangslehrer zu übertragen. Oft wird man den Gesangslehrer hingegen in Gegenstunden unterrichten lassen müssen, die für Oberlehrer nicht in Frage kommen: Schreiben, Turnen u. a.

Madrigalchöre auf unsern höheren Schulen einzurichten, halte ich für verfrüht. Der künstlerische Vortrag der Madrigale erfordert „Elitechöre", wie sie nur Erwachsene darstellen können*).

Was Dr. Reuter anführt über Gesangsunterricht als aufreibendsten Gegenstand für den Lehrer, Singen als obligatorischen Unterricht für alle Klassen, Bevorzugung der Musikgeschichte, Grundlagen aus der Harmonielehre, Einrichtung eines Schülerorchesters (in Preußen vielfach längst vorhanden), Freiheit der methodischen Behandlung, findet meine volle Zustimmung. Bedeutende Werke mit Hinzuziehung von Solisten am Klavier zu erläutern, billige Opernvorstellungen für Schüler zu veranstalten, wird sich aus mancherlei Gründen nicht verwirklichen lassen. Doch wäre es wohl möglich, unsern älteren Schülern Freikarten oder zu bedeutend ermäßigten Preisen Zutritt zu Aufführungen von Oratorien, Kantaten, Sinfonien u. dgl. zu verschaffen, die der Gesangslehrer vorher am Klavier in geeigneter Weise erläutern müßte. Das wäre die beste Vorbereitung unserer Jugend, die herrlichen Schätze deutscher Musikliteratur recht kennen und innig lieben zu lernen.
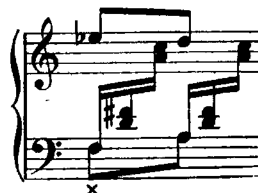
*) Dr. O. Reuter teilt uns mit, daß er gerade auf diesem Gebiet glänzende Erfahrungen gemacht hat. Auch uns erscheint es ersprießlicher, die wirklich befähigten Schüler besonders heranzuziehen und ihnen einen praktischen Einblick in die frühere Vokalliteratur, zu der außer Madrigalen auch die deutschen Volksliedbearbeitungen gehören, zu gewähren als sich an dem Studium ganzer Chorwerke zu versuchen. Anmerkung der Schriftleitung

Musik-Aesthetisches und -Pädagogisches

Erlaubtes und Unerlaubtes
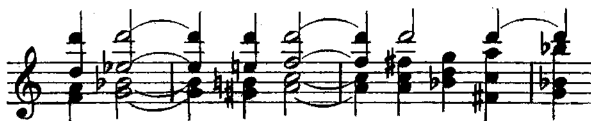
Von Professor Alexis Hollaender

„Betrachte es als etwas Abscheuliches, in Stücken guter Tonsetzer etwas zu ändern oder wegzulassen," sagt Rob. Schumann in seinen musikalischen Haus- und Lebensregeln, und das sollten die Veranstalter von Ausgaben der Werke unserer großen Meister sich erst recht gesagt sein lassen, die so gar nichts von dem Respekt wissen, der den Herausgebern unserer Dichter so selbstverständlich ist. Berichtigungen von offenbaren Druckfehlern sowie Änderungen des Notenbildes, die die Übersichtlichkeit und damit die Ausführung erleichtern, sind als rein äußerlicher Art natürlich erlaubt. Wenn z. B. R. Schumann in seinem Klaviersatz, wie er es so oft tat, alles in ein System verstaut und das andere ganz leer läßt, hat ein Neuherausgeber wohl das Recht, ein solches das Auge verwirrende Notengedränge auf beide Systeme zu verteilen. Man betrachte nur einmal den Schluß des „Ende vom Lied" in den Phantasiestücken op. 12 mit seinem polyphonen, im unteren Systeme eingepferchten Stimmengewirre, zu dessen Auflösung der nicht beratene Spieler so viel Zeit braucht, während die Verteilung auf beide Systeme alles klar und leicht ausführbar macht. Und so habe ich in meiner Schumannausgabe mir auch kein Gewissen daraus gemacht, der leichteren Ausführung zuliebe bei vielen Griffen und Läufen eine andere als die von Schumann notierte Verteilung an beide Hände vorzunehmen. — Für erlaubt halte ich auch eine veränderte Ausführung solcher Stellen, wo Komponisten ein Überschlagen einer Hand über die andere vorschreiben, eine auf die Augen der Hörer berechnete Virtuosenmanier, von der sich auch ein Mozart, ein Beethoven nicht frei hielten, da, wo ein Verbleiben der Hände in ihrer natürlichen Lage die Ausführung erleichtern und verbessern muß. Klavierstücke, wie die bekannte, ganz speziell für den Artistenzweck geschriebene A-Dur-Sonate von Scarlatti, kommen hierbei selbstverständlich nicht in Frage; ich halte es aber für eine Versündigung an der Zeit des Schülers der Unter- oder Mittelstufe und seines Lehrers, wenn die im Finale der kleinen Beethovenschen G-Dur-Variationen dort vorgeschriebenen Überschlagungen ausgeführt werden sollen (es sei denn, daß die Überwindung von Schwierigkeiten überhaupt als Unterrichtszweck gedacht wird). In solchen Fällen auf der Originalvorschrift zu bestehen, wäre ein Übermaß von Pietät. Klara Schumann freilich wollte selbst offenbare Druckfehler in Roberts Kompositionen nicht korrigiert sehen, wie z. B. in der D-Moll-Romanze aus op. 32, wo sie das f, über das ich sie gelegentlich meiner Ausgabe befragte:



mit der Begründung „Er hat es doch so geschrieben" sanktionierte!

Ist es erlaubt, bei solchen Stellen unserer Meister, die durch den kleineren Tonumfang der früheren Klaviere offenbar zu ihrem Schaden beeinflußt erscheinen, Änderungen vorzunehmen? Eine nach der Tiefe oder Höhe gehende Reihe von Oktaven, die durch die Grenzen des Klaviers zur Einstimmigkeit verurteilt ward, jetzt weiterzuführen, halte ich für ebenso unbedenklich wie alle die Änderungen solcher Stellen, deren dem musikalischen Sinn sofort auffallende Verstümmelung durch vom Zwange des Instruments nicht betroffene Parallelstellen überzeugend nachgewiesen werden kann. Solche Änderungen sind aber überall da zu unterlassen, wo der beschränkte Tonumfang zum Schaffen von neuen, wertvollen Bildungen veranlaßt hat, wie z. B. bei Beethoven op. 31:
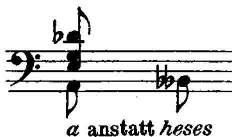


wo das orgelpunktartige d einer aufwärts steigenden Oktavenreihe musikalisch bei weitem vorzuziehen ist.

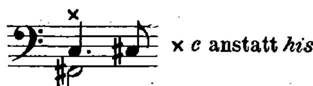
Anstatt des vom Komponisten angegebenen Fingersatzes einen anderen zu setzen, ist zweifellos des Herausgebers gutes Recht, ja sogar seine Pflicht, wenn er einen besseren weiß. Dagegen soll er Pedalvor-

schriften des Komponisten, auch wenn sie, wie bei Beethoven und namentlich bei Schumann, oft (wie z. B. im Faschingsschwank-Intermezzo Takt 14 und 15 und in der Parallelstelle) peinliche Mißklänge verursachen, nicht ändern, denn der Komponist, der sie so gut wie wir hat hören müssen, hat mit ihnen eine bestimmte Absicht gehabt, wie z. B. das Durchklingen eines mit dem Finger nicht auszuhaltenden wichtigen Tons oder Akkords, das ihm wichtiger erschien als der Wohlklang.

Noch weniger darf aber die musikalische Orthographie des Komponisten korrigiert werden, die nicht wie die der Schrift eine konventionelle, sich von Zeit zu Zeit verändernde, sondern eine innerlich begründete ist. Man druckt Goethe außer in Faksimile- und Liebhaberausgaben mit Recht nicht mehr in seiner Orthographie; wir dürfen aber nicht ein Beethovensches Ges in ein uns richtiger scheinendes Fis korrigieren, ohne seiner musikalischen Logik Gewalt anzutun. Beethoven liebt es z. B., den Dominantseptakkord in einen übermäßigen Sextakkord zu verwandeln; wer vermöchte nachzuweisen, wie lange er im Geiste auf dem ersten verweilte, ehe die Wandlung eintrat? Ich verweise die Leser in bezug auf das Orthographische auf einige Beispiele: op. 57 Andante, erste Variation
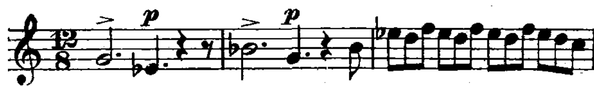


op. 78 2. Satz Schluß

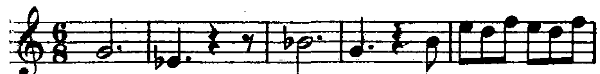


im 1. Satz Allegro 16. Takt gisis anstatt a, während es in der Parallelstelle richtig d heißt. Opus 109 2. Satz im 55. Takt im Baß f anstatt eis, in der Parallelstelle b anstatt ais. In op. 110 und 111 sowie in den Diabellivariationen, besonders in der überirdischen 20., sind weitere interessante Beispiele zu finden.
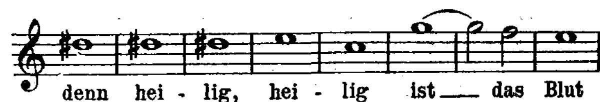
Es gibt Fälle, in denen eine Änderung der Takteinteilung erwünscht wäre. So z. B. wäre der 1. Satz der Es-Dur-Sonate op. 7 von Beethoven dem Sinne nach, der immer je zwei Takte als Einheit verlangt, aus dem $^6/_8$- in einen $^{12}/_8$-Takt zu verwandeln; das würde mit einem Male die richtigen, jetzt so oft verfehlten Betonungen sichern, denn jeder bisher zweite Takt bekäme dann nur den ihm zukommenden kleineren Nebenakzent:
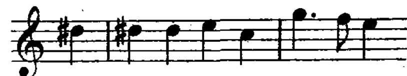


anstatt
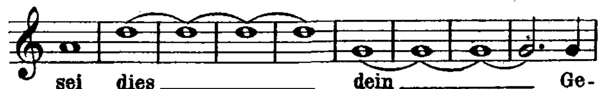


— so könnten im Scherzo der Neunten in Ausführung der Beethovenschen Bemerkungen ritmo di tre und di quattro battute auch immer drei bzw. vier Takte zu einem Takte vereinigt werden, was die Wiedergabe sicherlich erleichtern würde; so könnten im 3. Satz der Fünften durch Zusammenziehung von je zwei Takten zu einem Sechsvierteltakt und Behandlung der ersten vier Viertel als Auftakt alle Irrungen und Wirrungen in der so oft verkannten Rhythmik dieses Stücks beseitigt werden. Aber eine solche, wenn auch nur äußerliche Veränderung des Notenbildes, wie es Beethoven geschaut und uns hinterlassen hat, wäre pietätlos; in solchen Fällen muß mündliche Belehrung das ihrige tun. — Im Schlußchor des 1. Teils von Schumanns Paradies und Peri aber würde ich bei einer Neuausgabe mich gar nicht besinnen, von dem „Nach und nach rascher" an je vier Allabrevetakte in einen ganz gewöhnlichen $^4/_4$-Takt zusammenzuziehen und anstatt



zu notieren:



und anstatt des wahrhaft monströsen





ganz einfach



wodurch (ich spreche aus Erfahrung) dem Dirigenten wie allen Ausführenden viele ganz unnötige Mühe und Aufmerksamkeit erspart werden würde. Ich verzichte auf weitere Beispiele, an denen kein Mangel ist, und begnüge mich damit, die Leser zur Beschäftigung mit der Frage der zu erlaubenden und nicht zu erlaubenden Änderungen anzuregen.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Es wird wohl nötig sein, sich über Wesen und Bedeutung der künstlerischen Mittel in der Tonkunst etwas ausführlicher auszusprechen, als es letzthin in dem Gedenkartikel auf Brahms (Was kann Brahms uns heute bedeuten? Heft Nr. 7) geschehen konnte. Es wurde dort in kurzen Worten zum Ausdruck gebracht, daß in der modernen Zeit auch auf diesem Gebiet umgekehrte Welt herrsche, indem die Mittel als solche und damit das geradezu krampfhafte Suchen nach neuen Mitteln als die Hauptsache angesehen würden und nicht die Kraft, die die künstlerischen Mittel, gleichviel welche, wenn sie nur gut seien und mit der Persönlichkeit des sie Anwendenden harmonierten, in Bewegung setze. Daß es sich hier um eine Frage von prinzipieller Bedeutung handelt, wird keiner in Abrede stellen, der auch nur einigermaßen einen Einblick in unsere Zeit hat. Zunächst werden wir fragen müssen, was denn eigentlich die musikalischen künstlerischen Mittel sind. Genau genommen, ist hierunter alles zu verstehen, was überhaupt dazu gehört, um die Musik in tonkünstlerischer Form in Erscheinung treten zu lassen, wobei wir als erstes ins Auge zu fassen haben, daß die Tonkunst sich die einzelnen Mittel in jahrtausendlanger Arbeit erworben hat, eine Arbeit, die dann in der Entwicklung der abendländischen Tonkunst eine nicht vorauszusehende, uns heute geradezu ungeheuer erscheinende Steigerung erfuhr, derart, daß uns die letzten sechshundert Jahre bedeutsamer erscheinen und erscheinen dürfen, als was in vielen Jahrtausenden früherer Entwicklung erreicht worden ist. Sind nun die einzelnen neuen Mittel, und zwar sowohl diejenigen, die sich in der Gesamtentwicklung der Tonkunst herausgestellt haben, als auch die, die ein einzelner Meister im Laufe seiner eigenen Entwicklung zur Anwendung bringt, dadurch zustande gekommen, daß sie bewußt gesucht worden sind, oder haben sie sich deshalb eingestellt, weil sowohl jede produktive Zeit, wie jeder einzelne echte Künstler einem innern Drang nachgingen, ohne sich also bewußt zu sein, ob sie auf diesem Wege zu neuen Mitteln oder, eigentlich besser, zu einer solchen Anwendung der künstlerischen Mittel gelangen werden, die uns wenigstens nachträglich als „neu" erscheinen. Oder kurz: Sind die neuen Mittel, das Neue schlechthin, Folgeerscheinung oder Ursache für etwas, das uns irgendwie als etwas Neues, noch nicht Dagewesenes erscheint. Man erkennt, so man die letzten Sätze nochmals überliest, daß ein gewisser Zwiespalt zwischen den Ausdrücken „Neues" und „neuen Mitteln" herrscht, den man gut tut, näher ins Auge zu fassen. Bedeutet nämlich nicht bereits „neue Mittel", d. h. der Ausdruck Mittel, eine Einengung oder sogar ein Abbiegen von dem, worauf es überhaupt ankommt, nämlich auf das Neue, Originale, noch nicht Dagewesene? Es ist dies kein Streit um Worte, was man auch an einem unmittelbar hierher gehörenden Ausspruch Beethovens klar zeigen kann. Wenn der Meister schreibt: „Das Neue und Originelle gebiert sich selbst, ohne daß man daran denkt", wir aber schreiben würden: „Die neuen, originellen Mittel gebären sich selbst, ohne daß man daran denkt", so würde diesen Satz ein Beethoven nie und nimmer unterschreiben, sondern er würde vielmehr darauf aufmerksam machen, daß er dann doch auch in solchen Werken „neu und originell" dastehe, in denen von neuen Mitteln nichts zu finden sei. Man sieht, daß die Unterscheidung gemacht werden muß, weil es eben vor allem darauf ankommt, ob eine Kunst als solche „neu und originell" ist und nicht darauf, mit welchen Mitteln die neue Wirkung erzielt wird. Darauf werden wir dann noch im besonderen einzugehen haben.

Nun ist es aber nicht minder zweifellos, daß ein „Neues, Originelles" zugleich auch mit neuen Mitteln oder doch teilweise neuen Mitteln erzielt werden kann, gleich daneben möchte aber auch der zunächst paradox klingende, aber gerade auf der gemachten Unterscheidung beruhende Satz stehen: Als solche neue Mittel garantieren nicht im mindesten ein „Neues, Originelles" vielmehr können sie sogar etwas schon lange und sogar bis zum Ueberdruß Dagewesenes zum Ausdruck bringen. Und hier sind wir auch schon beim eigentlichen Problem angelangt, bei der Frage nämlich, was denn eigentlich das „Neue, Originelle" gebiert und worin es besteht. Man frage also direkt, was Ursache einerseits des Neuen schlechthin und andererseits des zugleich mit neuen Mitteln erzielten Neuen sei, so daß wir also zwei Fragen zu beantworten hätten. Und hier, in dieser Unterscheidung besteht das eigentliche Problem, indem hier der Grund zu suchen ist, warum man zugleich zu einer derart verkehrten Stellung zu den Mitteln als solchen, bzw. ihrer Neuheit, gelangte.

Wenn nun als weiterer Satz aufgestellt wird, daß im allgemeinen gerade die größten Meister hinsichtlich neuer Mittel an zweiter Stelle stehen, so wird dadurch von einer andern Seite offenbar, daß nie und nimmer die Mittel als solche das eigentlich Entscheidende, ja nur das Maßgebende sind. Vielmehr besteht das Grundwesen größter Meister darin, bereits Vorhandenes von Neuem zu durchdringen, es zusammenzufassen, mit den Bausteinen anderer also den eigenen, gewaltigen Bau zu errichten. Sie erfüllen, und dies weit mehr, als sie verheißen, sie sind Brennpunkte vorhandener Entwicklungen und schließen deshalb immer in dieser oder jenen Art eine Periode ab. Trotzdem sind sie, als Ganzes genommen, unerhört neu, weniger zwar für den Historiker, der in ihnen verschiedenste, ihm bekannte Ströme zusammenfließen sieht, als für den allgemein künstlerisch Betrachtenden, der die Gesamtpersönlichkeit ins Auge faßt. Es dürfte nötig sein, dem seelischen Mo-

ment für dieses Vorgehen größter Künstler, aber überhaupt dieses Künstlertypus, nachzugehen. Es liegt einerseits in dem Bestreben, bereits Vorhandenes mit dem eigenen Naturell zu verschmelzen (Amalgamierungsprozeß), dann aber auch darin, dieses durch recht Vielartiges künstlerisch auszuweiten, zu dem Zwecke nämlich, daß möglichst wenig menschlich-künstlerisches Ausdrucksgebiet der eigenen Seele fremd bleibe. Da es keinen großen Meister gibt, der in menschlicher Beziehung nicht irgendwie universal angelegt wäre, so muß es ihm auch darum zu tun sein, hierfür auch den nötigen künstlerischen Ausdruck zu finden, wozu es nun einmal der entsprechenden künstlerischen Mittel bedarf. Man darf ruhig den Satz aufstellen, daß es größte Meister gegeben hat, die an neuen Ausdrucksmitteln nichts gebracht haben, was nicht schon irgendwie dagewesen wäre. In der Art aber nun, wie sie dieses bereits Vorhandene prägen, gelangen sie zu derart unerhört Neuem, daß man immer klarer erkennen kann, das Entscheidende hänge nicht mit den Mitteln als solchen zusammen, sondern eben in der Art, wie diese zur Anwendung gebracht werden. Klarzulegen hat man Derartiges an der Anwendung allergebräuchlichster Mittel sowie auch daran, wie gelegentlich von derartigen Meistern das unmittelbare Eigentum anderer Komponisten oder kompositorisches Allgemeingut wieder verwendet wird. Bekanntlich ist auf diesem Gebiet keiner weiter gegangen als Händel, der sich sogar nicht gescheut hat, ganze Stücke anderer Meister ohne stärkere Umarbeitung für seine Zwecke zu verwenden. Ich denke aber, so ein Stück wie z. B. den Hagelchor hat man bis auf den heutigen Tag nicht mehr gehört. Worauf es ankommt, kann man aus einem derartigen Beispiel klar ersehen, auf die Persönlichkeit des Künstlers einerseits wie aber darauf, zu welchem Zwecke und bei welcher Gelegenheit er etwas verwendet.

Dann aber die Anwendung allergebräuchlichster Mittel. Ein Mozart verwendet den Sextakkord, also etwas denkbar Allgemeines, vielfach derart individuell, daß man ruhig von Mozartschen Sextakkorden sprechen kann, die äußerlich genau so aussehen wie die Sextakkorde jedes Dutzendkomponisten, oder sogar Dilettanten, ihrer Wirkung nach aber etwas durchaus Spezifisches aufweisen. Auch hier sei wieder auf den Fundamentalsatz einer künstlerischen Aesthetik hingewiesen, daß es immer und immer wieder darauf ankommt, das Typische auf Grund der ganzen künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit individuell zu machen, und auf diesem Gebiet sind alle ersten Meister groß. Welch ganz neue Wirkungen hat ein Wagner aus der Terz (Terzenparallelen), aus dem Nonenakkord usw. herausgeholt, wer würde rückschauend ahnen können, daß die Akkordfolge V—VI (A-Dur—Fis-Moll, vor allem im Lohengrin) derart neue Ausdruckswelten aufwiese, indem diese Akkordfolge denn doch schon seit Jahrhunderten zur Anwendung gelangt ist, jeder Komponist, ob groß oder klein, mit ihr gearbeitet hat. Derartiges zu erklären, ist eigentlich auch weit schwieriger, weil geheimnisvoller, als für die kompliziertesten neuartigen Harmoniefolgen die theoretische Erklärung zu finden. Und wie Derartiges immer und immer wieder von neuem wirkt, während gerade die harmonischen Mittel, wenn sie nicht von innen heraus geboren sind, ungemein schnell verblassen und in einer Weise dem Wechsel ausgesetzt sind, daß man geradezu von harmonischer Mode reden kann! Um gleich noch etwas über die vorher erwähnte Akkordfolge aus dem Lohengrin zu sagen, so vergleiche man sie mit der gleichen im Gralsthema des „Parsifal" (As-Dur—F-Moll) sowie der im Pilgermarsch des „Tannhäuser" (E-Dur—Cis-Moll), um zu ersehen, welche Mannigfaltigkeit auf gleichem harmonischen Grunde möglich ist, halte sich aber zugleich vor Augen, daß schließlich alle drei Stellen innerlich zusammengehören. Die Verschiedenheit beruht vor allem auf der jedesmal ganz neuen melodischen Erfindung, die ihrerseits von dem ganzen besonderen Fluidum der betreffenden Werke abhängig ist, die Uebereinstimmung besorgt aber tatsächlich die gleiche, elementar erfaßte Harmonik. „Lohengrin" und „Parsifal" sowie das Gefühls- und Vorstellungsgebiet der Pilger im „Tannhäuser" stellen ihre innerste Verbindung durch die in der modernen Harmonielehre als Parallelakkorde sehr ungenau gekennzeichneten beiden Akkorde V—VI her. Wer fühlt in solchen, auf einfachste, gebräuchlichste Mittel zurückgehenden Fällen nicht die neue Wirkung und wird nicht den Satz Beethovens unterschreiben, daß das Neue und Originelle sich selbst gebiert, ohne daß man daran denkt?

Es wäre nun nötig, auch für andere Mittel Beispiele zu geben, dafür eben, daß etwas „neu und originell" sein kann, wenn selbst denkbar gebräuchlichste Mittel zur Anwendung gelangen. Aber wir müssen weiter und auch noch einen Blick auf jenes „Neue" werfen, das zugleich mit neuen Mitteln in Erscheinung tritt. Die Hauptfrage heißt hier, wie kommt der Künstler in solchen Fällen zu den neuen Mitteln. Man tut hier gut, den historischen Weg einzuschlagen, also eine Zeit zu interpellieren, in der Neues sich in jeder Beziehung aufdrängt, also eine Zeit wie die um 1600, in der die eigentlich moderne Musik ihre Gründerjahre hatte. Es ist interessant, wie sich heute die musikgeschichtliche Disziplin zu dieser Zeit stellt. Im Gegensatz zu früher betont man heute den Zusammenhang mit der früheren Kunst, so daß schließlich nicht so sehr viel an Neuem übrig zu bleiben scheint. Daß auf diese Auffassung wieder ein Rückschlag erfolgen wird, scheint mir sicher, denn darüber kommt man nicht hinweg, daß diese Zeit mit in der Tonkunst geradezu unerhört neuen Impulsen arbeitete, die tatsächlich ein Spekulieren zur Erlangung neuer Mittel zur Folge hatten. Tatsächlich war auch Unerhörtes geschehen: Man wollte einfach den schon lange vorhandenen neuzeitlichen Menschen

auch in der Tonkunst zu Worte kommen lassen, ihn auch in den Leidenschaften in der Musik dargestellt sehen, und hier kam man mit den vorhandenen Mitteln, zum mindesten in ihrer bisherigen Anwendung, nicht mehr aus. Wenn nun die Mittel zu einem guten Teil in der früheren Kunst nachgewiesen werden können, so fällt als entscheidendes Moment in Betracht, daß diese Mittel in einer trotzdem neuen Art zur Anwendung gelangten, und zwar gerade auch hinsichtlich des ausübenden, darstellenden Künstlers. Man kann die gleiche Melodie im Sinne des 16. Jahrhunderts, zugleich aber in dem der neuen Zeit vortragen, was einen gewaltigen Unterschied ergibt, und hierin liegt für mich ein entscheidendes Moment. Uns geht in diesem Zusammenhang nur so viel an, daß sich die damalige musikalische Revolution — denn eine solche ist es nun einmal — darum drehte, wie der Mensch in seiner gesamten seelischen Erscheinung sich auch in der Musik Ausdruck verschaffe. Zu diesem Zweck mußte all das herangeholt werden, was dienlich erschien. Ausschlaggebend war der revolutionsmäßig starke seelische Wille, das Spekulieren über die Erlangung neuer musikalischer Mittel Begleiterscheinung. Und hieran muß heute mit aller Entschiedenheit erinnert werden, wobei als weiteres in Betracht kommt, daß, indem damals der Mensch in seiner seelischen Gesamterscheinung zum erstenmal in der Musik seinen Ausdruck finden konnte, der letzte gewaltige Stein für die Entwicklung der Tonkunst gelegt wurde, die Jahre um 1600 für alle kommenden Zeiten die Grundlage darstellen. Die drei weiteren bisherigen Jahrhunderte konnten tatsächlich nichts anderes tun, als den, nochmals gesagt, nunmehr auch in der Musik geborenen ganzen Menschen der jeweiligen Entwicklung anzugliedern, zu gleicher Zeit aber die als solche vorhandenen Mittel künstlerisch weiter auszubilden. Das war in den künstlerisch gesunden Zeiten dieser Jahrhunderte auch der Fall, geradezu Unendliches gab es auf dieser neuen Grundlage künstlerisch zu verarbeiten, wobei sich auch bald herausstellte, daß man die künstlerischen Mittel der früheren Zeit keineswegs entbehren konnte. Und jenes Land, das an dieser Erhaltung am stärksten arbeitete und dadurch die Tonkunst vor der vereinseitigenden Macht des neuzeitlichen Menschen rettete, ist Deutschland gewesen, das gerade auch wieder hierdurch, durch dieses Zusammenfassen und Neuprägen der fundamentalen musikalischen Mittel der früheren Zeit (Kontrapunkt) sich die Ausnahmestellung in der Tonkunst eroberte. Treibender Faktor war immer ein starker seelischer Impuls, der die Mittel immer wieder auf neue Weise verwenden ließ, und erst dann, als dieser starke seelische Impuls schwächer zu werden begann, fing man an, über die Mittel als solche zu spekulieren, d. h. darüber, ob man nicht mit diesen neue seelische Wirkungen oder, wie man sie bezeichnenderweise in unsrer Zeit nannte, neue seelische Reize erzielen könne. Man wollte also, ohne sie noch selbst zu kennen und sie in sich zu haben, neue seelische Gebietseroberungen machen, ähnlich, wie mittelalterliche Alchemisten herumprobierten, ob sie nicht auf ihre Weise etwas Neues entdecken könnten, wobei ihnen oft genug eine explodierende Retorte an den Kopf flog. Oder, man fabriziert, statt man schafft, niemals sagte aber Wagner: Kinder, fabriziert Neues, sondern schafft Neues. Schaffen, und zumal künstlerisch schaffen, läßt sich nur aus stärkstem seelischen Antrieb, dieser macht selbst gebräuchlichste Mittel neu und läßt gelegentlich auch neue zur Anwendung bringen. Darüber wird denn wohl noch manches zu sagen sein.

Zu unserer Notenbeilage)*

Als Musikbeilage sind wieder einmal Lieder mit Klavierbegleitung gewählt worden, und zwar von zwei zeitgenössischen Autoren, Armin Knab und Walther Flath. Der erstere ist weiteren Kreisen einigermaßen bekannt geworden, jüngst durch ein neues Liederheft, die im Verlag von Breitkopf & Härtel erschienenen Wunderhornlieder. Das hier veröffentlichte Lied erscheint zum ersten Mal in Druck und vermag von dem Wesen des Komponisten natürlich nur ein sehr unvollkommenes Bild zu geben. Knab, der in Rothenburg o. d. T. lebt, legt das Hauptgewicht auf eine in sich geschlossene Gesangsmelodie, wie er sich offen als Gegner des modernen deklamatorischen Liedes bekennt, das mit dem Wesen des Liedes schließlich auch nichts mehr zu tun hat und als „Lied" überhaupt nicht mehr bewertet werden dürfte. Tatsächlich kann man sich mit Knabs Melodien auch näher beschäftigen, man hat eine wirkliche Liedbegabung vor sich, die dort in die Schule ging, wo nun einmal das deutsche Lied seine tiefsten Wurzeln hat. Knabs feingearbeitete, kultivierte Natur spricht sich dann weiterhin in seinen sehr stimmungsvollen, die Mittel moderner Harmonik keineswegs verschmähenden Klavierbegleitungen aus, wenn diese Seite in dem vorliegenden Lied allerdings völlig zurücktritt. Man dürfte aber für dieses „stille" Lied ganz im Sinne des Komponisten auf alles Klavierdetail verzichten wollen. —

Mit vollsten Griffen verfährt dann aber Flath in seinem „Volkslied", das mit seinem schönen, vollen Melodienwurf wohl in seiner Art als ein Treffer bezeichnet werden darf. Man bemerke, wie schön sich die Melodie in den zwei ersten Zeilen förmlich öffnet, sich dann gleich einem Lebenslauf wieder schließt. Unter den uns bekannten Liedern Flaths steht das Lied auch ziemlich einzig da, indem die andern Lieder mehr der modernen Richtung angehören. Man möchte auch dem Komponisten, der den Unterricht Karg Elerts genoß, vor allem aber, wie man selbst aus diesem Lied — die Vorhaltstechnik — merkt, der Schule Wagners angehört, den Rat geben, gerade seine melodische Begabung zu pflegen, auf daß er denn noch mehr derartiger, wirklicher Melodien seinem Innern erlauscht. Das Original dieses Liedes steht in Des-Dur; der Höhe wegen wurde es mit besonderer Erlaubnis des Komponisten nach B-Dur transponiert.

*) Infolge plötzlich ausgebrochenen Streikes in der Notendruckerei konnte die Musikbeilage nicht fertiggestellt werden. Wir hoffen selbige der nächsten Nr. beilegen zu können.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS

„Byzanz". Oper in drei Aufzügen. Dichtung von Otto Anthes. Musik von Paul Graener. Am 23. April fand die Uraufführung der Neubearbeitung von Graeners Oper „Theophano" unter dem jetzigen Titel „Byzanz" statt, wobei der Erfolg trotz ausgezeichneter Aufführung wohl kaum ganz den Erwartungen des Komponisten entsprach. Ich habe mich auch gewundert, daß der äußere Erfolg kein größerer war, da es sich — man hat dies unumwunden zu erklären — um ein Werk handelt, das sich unmittelbar an das Publikum wendet, von diesem nicht errungen sein will, sondern sich ihm ohne weiteres darbietet.

Woran lag es nun, daß dieser Erfolg sich nicht wirklich einstellte, trotz im Grunde wirkungsvoller Musik? Mir scheint, schließlich daran, daß der Inhalt des Werkes, so einfach er für den ist, der den Text gelesen hat, dem Zuhörer dennoch nicht so klar wird, daß er wirklich zugreifen könnte, und die Musik jene inhaltliche Verstärkung erhält, die nun einmal für eine Oper nötig ist. An dieser nicht klaren Herausschälung des Kerns der Handlung ist nun aber der Komponist, d. h. seine Art der Wort- im Verein mit der Orchesterbehandlung schuld, die zusammengenommen bewirken, daß zu wenig verstanden wird. Kauften sich schon im Frieden nicht allzu viele Leute den Text einer Oper, so jetzt noch weniger, wozu die gegenüber früher durchgeführte vollständige Verdunklung des Zuschauerraums ebenfalls das ihrige beigetragen hat. Systematisch hat man den Leuten jede Benützung eines Textbuches in der Vorstellung abgewöhnt, und niemals wäre eine solche notwendiger gewesen als heutzutage, wo sich das Verhältnis von Drama und Musik völlig zugunsten der letzteren verschoben hat, grundlegende, die heutige Oper betreffende Fragen, über die einmal ausführlich gesprochen werden soll. Sicher, die einzelnen heutigen Komponisten sind auf diesem Gebiet ziemlich verschieden, und nicht nur dies, der gleiche Komponist ist es in seinen einzelnen Werken, wie gerade auch Graener zeigt. Seine Wortbehandlung ist in „Don Juans Abenteuer" weit „dramatischer", sprechender als in diesem Werk, das mit Absicht musikalisch-ariose Wirkungen aufsucht, dabei aber in den Fundamentalfehler verfällt, sich nicht klar genug dem Zuschauer mitzuteilen. Das rächt sich immer, das eine Mal weniger, das andere Mal mehr, weil noch andere Umstände mitsprechen. Davon aber wird die Oper nie loskommen, daß die Zuhörer weder Musik noch vorzugsweise Text allein, sondern eben beides zugleich haben wollen und haben müssen, wenn sie wirklich warm werden wollen. Es gibt moderne Opern, in denen man ebenfalls wenig von dem Einzeltext versteht, wo dann aber auf diese oder jene Art die Hauptsituationen plastisch herausgearbeitet sind, so daß die Leute immer wieder dem Gang der Handlung folgen können. Zu diesen Opern gehört aber „Byzanz" nicht, wie gleich schon der erste Akt, der genau genommen mehr ein Vorspiel ist, zeigt. Wäre es dem Komponisten gelungen, die Welt des Asketen Alexios, der nun einmal niemals in eine von Sinnlichkeit glühende Stadt wie Byzanz gehört, sondern nur für einsame, frauenlose Klostermauern paßt, die richtigen Töne zu finden, dann freilich merkte auch der ahnungslose Hörer, und ohne daß er viel vom Text verstünde, daß es zu einem unüberbrückbaren Gegensatz kommen, die Sache „tragisch" ablaufen werde. Wirklich innerlich hat Graener in diesem Werk aber überhaupt nicht gearbeitet, und er gibt sich sicher einer Täuschung hin, wenn er glaubt, auf dem Gebiet der gewöhnlichen, mit breiten, unverhüllten Mitteln arbeitenden Publikumsoper durchgreifende Erfolge zu erzielen, aus keinem anderen Grunde, als weil Graener seiner eigentlichen Natur nach ein durchaus innerlicher Komponist ist und ihm der breite, saftige und unfein theatralische Pinselstrich des späteren d'Albert abgeht. Graener kommt dann auch ohne Anleihen an Verdi und Auber aus und steht als jener Eigene vor uns, den wir hochstellen. — Über den Text von Anthes nur so viel, daß er roh gezimmert ist, mit dem heute geradezu grassierenden Gegensatz von Sünde, Wollust, kurz einer sinnlichen Weltlichkeit und Weltflucht, Asketentum arbeitet, mit welchem Dualismus man heute denn doch allmählich sparsamer umgehen sollte. Die Sache wird mit der Zeit zu billig, ich denke, ein „Tannhäuser" wirkt denn doch immer noch zu elementar, als daß man sich mit Ablegern begnügen wollte. — Ganz ausgezeichnet war die Aufführung unter Leitung Prof. Lohses und der farbenprächtigen Regie Elschners mit L. Martinis fast klassisch-schöner Theophano, dem ebenso glänzend herausgearbeiteten Alexios von Fleischer-Jarnacz, auch Jägers feurigem Harald.

Während früher die Konzertsaison nach Ostern mit einem Schlage aufhörte, wird heute immer noch unentwegt drauflos konzertiert. Sieht man für die allermeisten Konzerte schon im Winter keine innere Notwendigkeit ein, so jetzt noch viel weniger. Gerade viel habe ich mir auch nicht mehr angehört und gedenke es in den kommenden Wochen, die immer noch tägliche Konzerte bringen, noch weniger zu tun. Zum Interessantesten gehörte der Klavierabend von Eduard Erdmann, der sich auch dieses Mal als eminenter Pianist erwies, einen stählernen Ton besitzt, wie ich schon lange nicht mehr gehört habe. Die Sonate in B-Dur von Joh. G. Ekardt (1735 bis 1809) hätte ich Erdmann allerdings gerne geschenkt; sie ist äußerlich, ohne aber jenen Charme zu besitzen, den man im 18. Jahrhundert auch bei Nebenkomponisten findet. Für überflüssige Ausgrabungen bedanke ich mich. Klar habe ich bei der unvollendeten, in den beiden letzten Sätzen von E. Krenek vervollständigten C-Dur-Sonate von Schubert nicht gesehen. Eigentlich bedeutend ist das Werk nicht, und da ein warmer Spieler Erdmann nicht ist, so konnte das Werk keineswegs von innen heraus erwärmen. Das Hauptstück des Abends bildete M. Mussorgskis Zyklus „Bilder einer Ausstellung", die im Verlag von C. F. Peters erschienen und von W. Niemann herausgegeben sind. Es ist dies eine Sammlung, wie wir sie zum zweitenmal in der Klavierliteratur nicht besitzen dürften. Mussorgski sieht sich in einer Ausstellung mit aufmerksam-wichtigster Miene Bilder an, verarbeitet die Eindrücke „promenierend" (ein immer wiederkehrendes Stück) und gibt nun eben die verarbeiteten Niederschläge in Form von Klavierstücken. Es gibt nichts, wovor dieser geistvolle Russe zurückschreckt, und sein Geist äußert sich zunächst darin, in den einzelnen Vorwürfen das musikalische Moment zu entdecken. Eigentlich immer ist Mussorgski auch so glücklich, daß ihm auch die entsprechende Musik, und zwar ausgesprochenste Charaktermusik, in den Sinn kommt. Es ist, worauf besonders hingewiesen werden muß, keine Spur Stimmungsmusik, zumal keine moderne, sondern scharf ausgeprägte geistige Charaktermusik, die nur eines will, den Vorwurf im Zentrum treffen.

Mussorgski ist Herr der Situation, die Musik hat — zunächst wenigstens — nicht ihn, sondern er hat die Musik, diese muß ihm einfach etwas Bestimmtes geben, und erst im Verlauf der Ausarbeitung überläßt er sich,

musikalischen Prinzipien und schafft Stücke, die in ihrer Art als „absolut" gelten können. Wir werden wohl auf diese Stücke noch einmal im besonderen zurückkommen müssen, auch anderer Fragen wegen. Einen eigentlichen, pianistisch geschliffenen Klaviersatz trifft man nämlich nicht; Mussorgski, wohl sicher kein Pianist, erfindet nicht aus dem Klavier heraus, sondern benützt dasselbe eben für seine Zwecke, und doch, vieles klingt pianistisch so ausgezeichnet, daß man ganze Stöße pianistischer Klaviermusik mit ihren Klaviereffekten usw., die aber nichts Wirkliches zu sagen hat, dreingibt. Man kann auch nicht sagen, daß Mussorgski ein schulgerecht durchgebildeter Musiker ist, was bei einem so geistigen Kopf aber auch sein Gutes hat. Ich glaube, auf manches gerade in der Harmonik kam Mussorgski lediglich, weil er weder theoretisch noch allgemein musikalisch „gebunden" war. Man hätte sich aber dennoch zu hüten, die Stücke jungen Musikern in diesem Sinn als Vorbilder hinzustellen. Als Ganzes aber: Ein Sieg des Geistes über die Materie.

Zu einem Konzert der israelitischen Religionsgemeinde wurde man vom Hauptkantor S. Lampel besonders eingeladen, und da „die wertvollsten Musikstücke aus dem israelitischen Gottesdienste" in Aussicht gestellt wurden, folgte man dieser Aufforderung mit Interesse. Man hörte, durchwegs in hebräischer Sprache vorgetragen, Stücke aus dem Sabbatgottesdienste, aus dem Gottesdienste der drei Wallfahrtsfeste und aus dem der hohen Feiertage. Fast alle Gesänge sind auf den Wechsel von Solo und Chor gestellt, die uralte, auf die Anfänge liturgischer Musik zurückgehende Einrichtung des Wechselgesangs besteht hier noch in aller Kraft; gelegentlich wird auch psalmodiert. Der Kantor ist denn auch noch wirklicher Sänger und fast fortwährend beschäftigt, die betreffende Synagoge hat sogar zwei und sehr brav singende Kantoren (nämlich noch Herrn M. Jaffé), die beide in Aktion traten. Alles wird mit Orgel gesungen, die aber über eine Harmoniebegleitung fast nirgends hinauskommt. Der künstlerische Wert des Gebotenen war nun ziemlich gering, interessant aber durch den ganzen Charakter. Von Kraft, Herbe und Strenge, auch tieferer Kunst keine Spur, eine verwässerte sentimentale Melodik macht sich immer wieder geltend, wie denn der musikalische Jude, so er nicht über besonderen Geist verfügt, sentimental veranlagt ist, was ja selbst bei einem Mahler immer und immer wieder auffällt, und an welche Sentimentalitäten sich das deutsche Volk hoffentlich nie und nimmer in ernster Musik gewöhnt. Auch Opernanklänge Meyerbeerscher Art sind nicht vermieden, wie denn die Musik durchaus nach außen gewendet ist, somit das Gegenteil echter christlicher Kirchenmusik darstellt. Vor allem der sentimentale, weichliche Grundzug und das Fehlen einer ausgesprochenen Geistigkeit lassen diese Musik künstlerisch nicht wirklich ernst nehmen. Von den durchwegs neueren Komponisten war L. Lewandowski der bekannteste. —

In der diesjährigen Aufführung der Bachschen Matthäuspassion am Karfreitag unter Prof. K. Straube, von der ich mir den zweiten Teil in der dichtest besetzten Thomaskirche anhörte, hatte man durchwegs neue Solisten, von denen Herr J. Cron (Basel) als sehr lebhaft empfindender und stimmlich beste Erwartungen erfüllender Evangelist besonders zu nennen ist. Überhaupt war das Solistenensemble sehr gut, Frl. M. Hornickel (Sopran) und Herr G. Jekelius (Christus) seien, weil es Konzert- und keine Opernsänger sind, besonders genannt. Die Aufführung stand im ganzen auf Straubescher Höhe. —

Kapellmeister H. L'hermet konnte sein 50. philharmonisches Konzert abhalten, bei welcher Gelegenheit die phantastische Sinfonie von Berlioz zur Aufführung gelangte, und zwar in einer so lebendigen, innerlich bewegten und gut vorbereiteten Aufführung, daß man seine Freude daran haben konnte. Leider hörte ich ein sehr interessantes Konzert des Konzertvereins nicht, in dem Scherchen die zweite Sinfonie von Méhul aufführte und der treffliche Geiger R. Reitz (Weimar) ein „Schulkonzert" von Kreutzer zum Vortrag brachte. Die Geigerin Martha Linz hörte ich mir aber in ihrem zweiten hiesigen Konzert an. Das Programm war recht „eigenartig", indem es von der Brahmsschen D-Moll-Sonate (mit M. Ludwig als trefflichem Vertreter der Klavierpartie) über Lalos dieses Jahr geradezu grassierende „Spanische Sinfonie" und Solostücken zu einem Schmarren der Konzertgeberin, einer Paraphrase über ungarische Volkslieder, führte, die man nur einer Dame verzeiht. Fr. Linz ist ein starkes violinistisches Talent, ihr Bestes und Ausgezeichnetes leistet sie in kleinen Stücken, die sie mit Charme hinlegt. — Einen Volkschor, der z. Zt. über 300 Mitwirkende zählt, hat der Dirigent Otto Didam gegründet und ist schon letzten Herbst mit Cherubinis C-Moll-Requiem hervorgetreten, nunmehr in seinem zweiten Konzert mit der Walpurgisnacht und einem musikalisch üblen Tendenzwerk, die Hekatoncheiren (Hunderhändigen) für Solo, Chor und Orchester von dem in Graz lebenden Ernst Elsässer. Es ist weichliche, sentimentale Musik, die ihrem Charakter nach an die Synagogenmusik erinnerte. Die lang ausgesponnene Dichtung (1872) des Arbeiterdichters K. Weiser, über die man als solche denken kann, wie man will, müßte mit feuriger Kraft, verhaltener Energie angefaßt werden, hier aber, welche Waschlappigkeit mit Wagnerscher Verbrämung. Derartige Kunst müßte dem Volk ferngehalten werden, die Tendenz tut's wirklich nicht. Der Chor schnitt in diesem Werk nicht sonderlich gut ab, man merkt ohne weiteres, daß ihm noch jede moderne Tonverbindung Mühe macht. Voll und ganz ging er in Mendelssohns Werk auf, es war tüchtig gearbeitet worden. Übrigens, auch Goethes Walpurgisnacht ist eine „Tendenzdichtung", aber welcher Gegensatz zur andern. Pflege der Volkschor frei menschliche Kunst, suche er auch vor allem Verbindung mit Händelschen Oratorien.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

In der Oper zwei Erstaufführungen: im Deutschen Opernhaus Kienzls „Evangelimann", in der Staatsoper Schrekers „Schatzgräber". Beide Aufführungen waren ausgezeichnet. Kienzls Werk wird sich halten, Schrekers gleich den „Gezeichneten" nach Verlauf der stipulierten Aufführungszahl wieder verschwinden. Verhielt sich doch das Publikum schon bei der Premiere flau, und der Kritik größter Teil legte die Nichtigkeit dieses Auchkunstwerkes dar. Der Text strotzt wieder von perverser Erotik und ist so mit lose gebundenem Stoff überhäuft, daß seine wahre Kunststätte nicht das Opernhaus, sondern der Film sein dürfte. Und in der oft zum Texte ganz disparaten Musik versucht der Tonsetzer — ich sage hier absichtlich nicht Tondichter — vergeblich, mit den Mitteln einer raffinierten Palette über seine Ideenarmut wegzutäuschen. Alles weibisch, weichlich, molluskenhaft! Alle guten Gedanken des Werkes sind von — Richard Wagner. Dessen Werke erscheinen bis zum Parsifal ausgeplündert. Selbst das große Liebesduett in „Tristan und Isolde" ist vertreten. Schade also um die ungeheure Summe von Zeit, Geld, Kraft und Arbeit, die an ein solches Machwerk verschwendet und der edleren Kunst entzogen wurde, denn seit Monaten drehte sich in der Staatsoper alles um diesen schwindel-

haften Schatzgräber, der alles erschöpfte und keinen Künstler, mochte er der Szene oder dem Orchester angehören, zu würdigerer Tätigkeit aufatmen ließ. Die sind jetzt froh, daß auch das überstanden und dieses schlimme Erbe aus einer verflossenen Direktionsära verdaut ist. Die gegenwärtige Direktion aber dürfte wohl allmählich erkannt haben, daß der Tonsetzer Schreker zu nichts weniger als zum Musikdrama veranlagt ist. Und seine auswärtigen „Erfolge"? Nun, deren Wesen hat ja Alfred Heuß unlängst in unserer Zeitschrift ausreichend beleuchtet. Aber die Zahl derer, die nicht alle werden, ist ja gerade im sogenannten „Volke der Dichter und Denker" riesengroß.

Hinsichtlich der österlichen Oratorienzeit ist sich wieder kurz zu fassen. Ebenfalls nur zwei Werke, die nicht in der gewohnten Tretmühle zu finden waren: Liszts „Christus", den der Mengerweinsche Oratorienverein unter Krüger herausbrachte, und Händels „Judas Makkabäus", den Bruno Kittel mit seinem großen Chore in einer neuen Bearbeitung versuchte. Letztere ist von Arno Rentsch, der damit die bekannte von Chrysander und die neuere von Stephani übertrumpfen will. Dabei stellt er sich auf den Standpunkt einer angeblich von Kretzschmar vertretenen „Händelkritik" (?), die in „rücksichtsloser Kürzung" zugunsten der dramatischen Grundidee des Textes bestände. Sonderbar, ich habe noch persönlich mit Chrysander zusammen gewirkt und dabei gerade von ihm immer diesen Gedanken betont gefunden! Dann hat die neue Bearbeitung zum Teil eine neue Uebersetzung, am Schlusse ist das Halleluja aus „Messias" angehängt und sonst allerwegen mit Chrysanders Kalbe gepflügt. Also viel Geschrei und wenig Wolle. Die Aufführung war gut.

Viel könnte man vom Sinfoniekonzerte erzählen, aber kaum ein Bild liefern, das besondere Merkmale hätte. Einen abermaligen Tschaikowskyabend übergehe ich ganz. Eher wäre schon das Konzert des schwedischen Dirigenten Niels Grevillius erwähnenswert. Da hörte man die vierte Sinfonie (C-Moll) von Hugo Alfvén. Skandinavische Erfindung, deutsch-romantischer Grund, modernes Orchester; alles gesund und kräftig, in wohlproportionierten Formen. Drinnen aber ein paar kuriose Solosingstimmen, die ganz als Orchesterinstrumente zu funktionieren haben. Das stört. Der Dirigent war routiniert und sicher. Camillo Hildebrand brachte in einem der Blüthnerorchesterkonzerte ein neues Violinkonzert von Hermann Wunsch, ein noch nicht gedrucktes Werk in der Richtung etwa von Strauß und Mahler, das gut klingt und eine dankbare Prinzipalstimme hat. Letztere führte Nicolas Lambinon vortrefflich aus. Sein Geigengenosse Florizel von Reuter, der auch mit einer Geschichte des Violinspiels beschäftigt ist, versuchte in einer längeren Konzertreihe die Entwicklung der Violinliteratur von Vivaldi an, wobei er auch mündliche Erläuterungen geben ließ. Außerdem widmete er einen besonderen Konzertabend der Solissimosonate, indem er Werke von W. F. Rust (1739—1762), Seb. Bach und Reger vortrug, welchen er dann noch ein Paganinisches Variationenwerk anhängte. Die Leistungen bewiesen wieder, daß dieser sehr ernsthafte Künstler zu den besten seines Faches gehört. Einen neuen begabten Geiger lernten wir in Johan Nilsson kennen: gute Technik und lebendiger, innerlicher Vortrag. Ein neues Streichquartett ersten Ranges aber in der Genossenschaft Mairecker-Buxbaum, Starckmann, Morawetz und Buxbaum aus Wien. Hier hatte man auch eine wertvolle Neuheit, ein Quartett op. 9 in C-Moll von Hans Weiße. Endlich einmal einer, der nicht vom Krebsschaden des Futurismus angefressen ist! Gute Gedanken in künstlerischer Form, kunstvoller Stil und natürlicher Fluß; dazu spezifischer Quartettsatz. So war das viersätzige Werk der ausgezeichneten Ausführung wert. Was die des vorangegangen A-Moll-Quartettes von Schubert betrifft, so erschien sie mir etwas zu sentimental und weichlich. Auch das neue Berliner Quartett von Havemann, Kniestädt, Mahlke und Steiner brachte eine Neuheit: ein Quartett op. 4 von Alois Haba, das geistvoll und technisch-brillant ist, aber im launenhaftesten Subjektivismus steckt. Die Ausführung war so fein und vornehm, wie es dieser neuen Quartettgenossenschaft eigen ist.

Im Solistenkonzertsaale bot sich wieder viel unreifes Gemüse feil. Junge Leute, die in Leipzig schwerlich zu einem Konservatoriumsprüfungskonzerte zugelassen werden würden, wagten hier tastentrommelnd oder stimmquiekend den großen Sprung in die Öffentlichkeit. Bemerkenswert ist, daß das immer nur im Klavier- und Gesangsfache vorkommt, nie aber bei Geigern und Violoncellisten. Natürlich waren außerdem auch wirkliche und zum Teil altberühmte Künstler da. Zu letzteren gehörte, nach langjähriger Kriegs- und Revolutionspause, Raoul von Koscalski. Wie gewohnt, gab er einen Chopinabend. Da wurde wieder gutgemacht, was kurz zuvor der Pembaursche Übersubjektivismus an Chopins Tonpoesien gesündigt hatte. Koscalski ist neben dem leider auf politische Donquijoterien geratenen Paderewski der klassische Vertreter der Chopinschen Kunst. Bei ihm ist ja auch die direkte Tradition vorhanden: er bekam sie von seinem Lehrer Mikuli, und der war ein Lieblingsschüler Chopins. Außer an dem stilvollen Vortrage erfreute man sich hier aber auch wieder einmal am rein Pianistischen: stupend virtuose Technik und ein schöner Anschlag alter Schule, der aus der Seele singt und selbst im Fortissimo keine harten Töne kennt. Und dann diese feinen Mitteltinten! Hier könnte der Überpianist Pembaur in die Schule gehen, da er nur die Extreme eines schemenhaften Pianissimogesäusels und eines rohen Fortissimospektakels hören ließ. Chopin selber fuhr einmal, als ein Schüler allzu heftig dreingehauen hatte, entsetzt von der Chaiselongue auf und rief: „Oh, hat da soeben ein Hund gebellt?" Haec fabula docet.

Auch unter den Sängern befand sich eine interessante Erscheinung: der Amerikaner Louis Graveure. Er hat eine Art Tenor-Bariton aus schönstem Materiale und denselben bis zur vollendeten Künstlerschaft ausgebildet. Dazu ist sein Vortrag intelligent und fein, ohne in fragwürdige Geistreichigkeiten auszuarten. Da kamen denn Schubert und Schumann zu ihrem vollen Rechte. Ferner schnitt die Schweizer Sängerin Gertrud Fehrmann gut ab. Hier stand eine frische, gut gebildete Sopranstimme im Dienste eines warmen und geschmackvollen Vortrages, beides aber im Dienste eines intelligent zusammengestellten Programmes. Wie neulich schon einmal geschrieben: auch hinter den Bergen wohnen noch Leute.

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

Im Mittelpunkt des Interesses steht hier natürlich die Dirigentenpersönlichkeit Fritz Buschs, der nunmehr bereits ein Faktor im musikalischen Leben unserer Stadt wurde und, wie man hört, ihren Bewohnern auch Gelegenheit bieten will, ihn bereits vor seinem Amtsantritt als Operndirigenten kennenzulernen. Es heißt, er wolle mit Richard Strauß' Salome debütieren, und das wäre insofern zu verstehen; denn, wie er sich gelegentlich einmal äußerte, halte er für eine seiner ersten Aufgaben, die seit der „Frau ohne Schatten" abgebrochene Verbindung der Dresdner Oper mit Richard Strauß wieder herzustellen. — In der letzten Zeit leitete Busch in schneller Folge zwei Sinfoniekonzerte im Opernhaus: das Palmsonntagkonzert mit der traditionellen Neunten und ein Konzert mit der Schubertschen Unvollendeten und der Brucknerschen

Achten. Da bot sich denn willkommene Gelegenheit, den neuen Generalmusikdirektor „auf Herz und Nieren" zu prüfen. Die psychologische Analyse möchte man danach vielleicht dahin stellen, daß Busch heute in erster Linie Gefühlsmusiker ist, daß seine Auffassung jeweilig auf dem Musikalisch-Gefühlsmäßigen fußt. — Und finde ich nicht, daß das ein Fehler sei. In unserer nur allzu verstandesmäßig orientierten Zeit eher das Gegenteil! — Von diesem Standpunkt aus an den Dirigenten Busch herantretend, versteht man es dann, warum er z. B. gerade auch die Regerschen Mozartvariationen hier als Debüt erwählt hatte. Er ist eine mehr auf das Empfindsame eingestellte Natur. In der Neunten übersah er über einer gefühlsmäßigen Auslegung im ersten und im langsamen Satz doch etwas das Metaphysische, das Faustische. Jener wurde nicht das Spiegelbild innerster seelischer Zerrissenheit, dieser nicht das wundem Herzen sich entringende Gebet. Dafür aber imponierte der hinweisende musikalische Schwung, mit dem er das Scherzo hinlegte, und dann die eminente Plastik, mit der er den vierten Satz vor dem Hörer sich aufbauen ließ. Den Chorschluß erinnere ich mich kaum jemals so eindrucksvoll gehört zu haben. Hier, wo das Wort den Dirigenten ohnedies zu einer objektiveren Auffassung zwingt, zeigte es sich übrigens auch in aller Deutlichkeit, daß es vor allem sein starkes und echtes Musikempfinden ist, von dem das Fluidum ausströmt, das die Ausführenden wie die Hörer — wie man sich immer von neuem überzeugen kann — in Bann zwingt. Um aber auf die eingangs gestellte psychologische Analyse zurückzukommen und auf die starke gefühlsmäßige Einstellung der Buschschen Dirigentenpersönlichkeit, so zeigte sie sich natürlich am deutlichsten bei Schubert und Bruckner, denen ja nur auf diesem Wege beizukommen ist. Die Achte, nun ja, ich verkenne ihre Schönheiten und Werte nicht. Aber ich kann doch auch nicht ihre Maßlosigkeit verkennen, die z. B. selbst das Adagio in seiner Wirksamkeit unleugbar stark abschwächt. Da war es nun interessant, zu sehen, wie Busch Bruckner durchaus auf Bruckners Art beizukommen sucht, indem er ihn ganz aus sich selbst, lediglich musikalisch gefühlsmäßig ihm nachgehend auslegt. Da ist keine Neigung zu einem abgekürzteren Verfahren, zum Überbrücken der Längen u. dgl. festzustellen. Die Art des Brucknerschen Musizierens machte sich Busch ganz zu eigen, und nun kam es für den Hörer nur darauf an, wie er sich zu dem Werke selber stellte. Bei Schuberts Unvollendeter hatte es dieser leichter. Ihre Längen sind uns heute keine „Längen" mehr, und früher nannte man diese auch schon „himmlische". Ich bekenne es nun offen, unter Busch wurde mir die Aufführung des Werkes zu einem Erlebnis! Wer diese Musik, die aus den Regionen reinsten Gefühls stammt, die so losgelöst ist von allem nur irdischen Wünschen und Wähnen, so entmaterialisiert wiederzugeben vermag, der ist eben unter den Berufenen ein Auserwählter. Bei dieser Aufführung, die zugleich zeigte, bis zu welcher Höhe Busch unsere Kapelle bereits jetzt in ihrer Leistungsfähigkeit wieder erhob, wird wohl auch keinem Hörer der Gedanke gekommen sein, diese Sinfonie könne von Schubert selber als „unvollendet" angesehen worden sein Daß diese beiden Sätze als Kundgebungen einer nach innerem Frieden ringenden Seele ein abgeschlossenes Ganze bilden, habe ich kaum jemals deutlicher empfunden wie bei dieser Aufführung!

AUS WIEN

Von Prof. Kamillo Horn

Trotz der Ungunst der überaus ernsten Zeiten behauptet Wien seinen Ruf als „Stadt der Lieder", und die Nutzbarmachung weiterer Säle zu Konzertzwecken begünstigt noch den regen Musikbetrieb, zu dessen voller Würdigung, beziehungsweise gründlich eingehender Besprechung nur ein mehrmals in der Woche erscheinendes Fachblatt genügen würde. Daß sich an solch lebhaftem Wettbewerb das Ausland sehr stark beteiligt, hat auch — und nicht zuletzt — in unserer leidigen Geldentwertung seinen Grund, demzufolge es fremdländischen Künstlern viel leichter fällt als unseren einheimischen, zu nie geahnter Höhe emporgeschnellte Konzertkosten zu tragen. Da nun aber fremdländische Sänger und Virtuosen nie ihre eigenen Komponisten vergessen, viele deutsche aber ungeachtet der traurigen Erfahrungen, die wir bei Saint-Saëns, G. Hentschl, Sarah Bernhard und so vielen anderen gemacht haben, unfaßbarerweise z. B. noch immer, ja mehr denn je, einem Debussy nachlaufen (der über Beethoven, Schubert und Wagner frechen Spott ergossen hat, ohne nur entfernt an jene Unsterblichen heranzureichen), so kommt es, daß auch an fremden musikalischen Neuheiten kein Mangel herrscht. Leider wird man dieser nur recht selten froh. Keinesfalls gewährte es Genuß, als der Gastdirigent Fritz Reiner (Dresden) Otto Respighis die in jedem Belange befremdende „Ballade der Gnomenfrauen" zu Gehör brachte, so vorzüglich auch die Aufführung selbst gelang. Ein wahres Mixtum compositum, diese Mustersammlung der verschiedenartigsten und grellsten Mißklänge, dabei anderen nicht italienischen Werken der Hypermoderne so ähnlich wie ein Ei dem zweiten. Auch eine Erstaufführung von Scriabines „Extase" unter Dr. Hans Pleß war völlig einwandfrei vorbereitet. Reich, überreich orchestriert, vermochte das in weichlicher, um nicht zu sagen weinerlicher Chromatik zerfließende Werk trotz geistvoller Einzelheiten durchaus nicht in Extase zu versetzen. Eine ganze Menge hier bisher noch nicht gehörter Klavierkompositionen von Debussy konnte gleichfalls nicht im geringsten fesseln, geschweige denn entzücken. Bei Debussy erneuert sich eben das alte Spiel. Ein meist sehr bescheidenes Motiv molluskenhafter Art ohne schärfere rhythmische Prägung und musikalisches Rückgrat, in blasse, verschwommene Färbungen getaucht — das soll gesunde Klangkost ersetzen. Wir danken dafür ergebenst und ziehen jede achttaktige Periode vor, die voll frischer Empfindung ist, wenngleich sie vielleicht minder neu anmutet. Zehnmal willkommener als Debussys neblige schattenhafte Muse war uns Tor Aulins 3. Violinkonzert, das Mark und nebenbei auch seine eigene Marke hat. Es wurde von dem jungen Neuyorker Majo Wadler gespielt, der auch mit Marion Bauers exotischem „Up the Ochlawaha" Erfolg hatte. In diesem Stück wechseln geheimnisvolle Trauer mit seltsamer Lust. Auf andere kleine, in Hülle und Fülle gebotene Spenden einzugehen würde zu weit führen, doch sei eines ganzen, aus Kleinem aufgebauten Abends gedacht, den Georg Liebling gab. Die Vermutung, daß sich der Genannte zum Liebling aller aufschwingen möchte, bestärkt der Umstand, daß er bald eine „Nouvelle Suite à la Watteau", bald ein „By-by-time" schreibt. (Robert Schumann würde sich mit Recht gegen die fremden Überschriften verwahren.) Scheint G. Liebling bereits in allerhand Stilen erfahren zu sein, so hat er doch die Hauptsache, eigenen Stil, trotz seines 68. Werkes noch nicht gefunden. Etwas mehr Eigenart verrät das Lied „Seidene Fäden", wobei man allerdings nicht an Hugo Wolf denken darf. Ein Streichquartett in C-Moll von dem Philharmoniker G. Havranek erwies sich als ganz neuzeitlich und war somit, da dies einmal unbedingt dazu gehört, über die Maßen lang, ein Fehler, von dem der sonst so gediegene belgische Meister César Franck, an den man hierbei erinnert wird, auch nicht freizusprechen ist. Havranek ist ein ernster, doch überaus nervöser Musiker, dessen herber klangwidriger Satz am anschaulichsten als fahrig — verworren bezeichnet wird. Von ihm zu den Philharmonikern selbst ist nur ein Schritt. Diese ausgezeichnete Körper-

schaft brachte unter anderem eine gewandt instrumentierte, morgenländisch gefärbte sinfonische Fantasie von Hans Gál, die weiter von keiner besonderen Wirkung war, ferner eine allzu umfangreiche Sinfonie in Fis-Moll von Guido Peters. Sie soll Kampf, Siegeswillen, Friedenssehnsucht und Selbsterlösung ausdrücken, geht aber mit ihren Absichten über das Können des Komponisten hinaus. Das Kriegerische sagt ihm am wenigsten zu, und das erste „drohende Signal" würde nicht einmal einen Hasenfuß in die Flucht jagen. Da versteht sich Josef Klein auf musikalische Schilderung ungleich besser. Er ist bei den Philharmonikern sozusagen aufgewachsen und hat seine etwas theatralische Ouvertüre „Diana" wenn auch nicht mit bedeutenden, so doch in gefällige Form gekleideten Gedanken, worunter vor allen das „Schönheits"-Thema, wirkungsvoll ausgestattet. G. Rosenstocks „Ouvertüre zu einem heiteren Spiel" läßt gerade das Erwartete, das Heitere zu sehr aus dem Spiele. Was sich die Allermodernsten überhaupt unter Heiterkeit vorstellen mögen? Auf ihrer mühevollen Suche nach noch nie Dagewesenem scheinen sie jegliche Lebenslust verloren zu haben. Wie sind doch die Neutöner schon lange vor dem Krieg entsetzlich ernst geworden! Als Schüler Schrekers bietet Rosenstock hier wie in seiner Klaviersonate mehr Dornen als Blüten, aber er kann doch etwas, während Paul Emerich in einem Sextett mit den selbst gewählten Mitteln nichts anzufangen weiß oder andere die Titel ihrer Kompositionen ebenso gut vertauschen könnten. Etwas befremdend nennt Sigmund Hausegger seine Veränderungen eines ganz kurzen Kinderliedes „Aufklänge". Der stets ins Große strebende Tondichter läßt sich auch diesmal, gleich Reger, in seinen Variationen sehr breit aus, hat manches Geistreiche zu künden, ist aber doch nicht von erwünschter Verwandlungsfähigkeit, sodaß seine unter Wilhelm F u r t w ä n g l e r angestimmten „Aufklänge" nur mäßigen Anklang fanden. Von Reger lernte Wien das schwierige, zudem undankbare, rastlos, aber nicht in echter Leidenschaft bewegte, lärmende Klavierkonzert sowie eine Suite für Violoncello kennen. Der Versuch, bei letzterer ohne Begleitung anregend auszukommen, schlug zufolge Mangels an Erfindung fehl. Der treffliche Kammervirtuose Heinrich A l b e r t (München) ahmte in seiner Suite für doppelchörige Laute Form und Inhalt alter Vorlagen mit Geschmack und Geschick nach, Prof. E. B e l o u s o f f (Violoncello) führte eine wertvolle Sonate von Eccles (1670) auf und Prof. Dr. Leopold S c h m i d t (Berlin) anläßlich seiner Vorträge über die Entwicklung des Operngesanges „Die Klage der Arianna" (Monteverdi) und „Die Verwandlung des Aktäon in einen Hirsch" (Dittersdorf), die zwar als alt, aber hier bisher unbekannt diesem Rahmen wohl noch rasch eingefügt werden dürfen. — Im übrigen nur so viel, um nicht selbst ermüdender Länge geziehen zu werden. Möge aus der Beurteilung der genannten Werke erhellen, daß Menge und Güte nicht dasselbe waren und daß die Auffindung von Neuheiten voll ursprünglicher Schöpferkraft recht schwierig geworden ist. Euripides preist wohl den Frieden „als der Musen allerliebsten Freund, den Feind aller Not, der sich wohlgeratener Kinder erfreut", er hätte aber damit gewiß nicht jenen Frieden gemeint, der uns aufgezwungen wurde. Möge die Not der Zeit zu teilweiser Entschuldigung dienen, anderseits Wagners Ausspruch „Schafft Neues!" für viele, viele noch durch den Zusatz: „aber nicht Häßliches!" erweitert werden. Es kann ja nur im Wunsche aller die deutsche Kunst um ihrer selbst willen Hegenden und Liebenden liegen; daß endlich die Rückkehr zur Natur erfolgt, daß wieder an Stelle jenes Talmigoldes, das Mahler und andere glänzende Namen vermittelt haben, gesunde und ehrliche Empfindung, ungekünstelte Erfindung, gediegene Ausgestaltung statt bloßer Effekthascherei und Stillosigkeit tritt, daß aber auch volle Aufrichtigkeit und erstarkte Urteilskraft sich bei den Hörern wieder einstellen und Werke nicht mit Beifall überschüttet werden, bei deren Anhören der ganze Saal ersichtliche Langeweile äußert; liegt es doch schließlich nur im eigenen Vorteil, sich vor Selbsttäuschung zu bewahren.

AUS KOPENHAGEN

Von Dr. William Behrend

Konzertleben.

Unseren ältesten ehrwürdigen Musikverein, der den einfachen Namen „Der Musikverein" trägt, und der seit gegen 100 Jahren besteht, leitet jetzt unser erster Komponist Carl N i e l s e n, als Dirigent doch kaum so bedeutend wie als Komponist. Seine Energie sowie sein ausgesprochenes rhythmisches Gefühl kommen ihm zwar immer zustatten, wogegen es an Überlegenheit und tieferem Eindringen in die vorgeführten Werke bisweilen fehlt. So sind ihm in dieser Saison die Aufführungen von Bachschen Werken (eines Brandenburgischen Konzerts und einer Kantate, worin die Solostimmen, wie es scheint, wenig stilvoll von Chorstimmen ausgeführt worden sind) nicht nach Wunsch gelungen. Viel besser gelangen die vier „Contes enfantines": L a m è r e d'O y e von M. R a v e l, obschon gelegentlich hier etwas gallische Leichtigkeit und Eleganz fehlt. Ganz auf der Höhe war N i e l s e n dagegen bei der Uraufführung seiner neuen, f ü n f t e n S i n f o n i e, die er voller Leben und Begeisterung dirigierte, das Orchester und das Publikum gleich mitreißend.

Das Werk — im Gegensatz zu seinen früheren Sinfonien —, ohne Titel oder Programm, besteht aus zwei Teilen, wovon namentlich der erste ein ganz bedeutendes Musikstück ist. Einem ruhigen, breit ausgesponnenen, fast quietistisch wirkenden Satz wird ein Kampfmotiv, das durch Klänge und Instrumentation (kleine Trommel und Tamburin) fast exotisch anmutet, gegenübergesetzt. Die weitere Entwicklung der beiden Ideen klingt in einen herrlichen hymnenartigen Satz, der trotz aller Kunstfertigkeit sich ganz natürlich und ursprünglich gibt, aus; ein Satz, der sich nicht bloß unter den Werken Nielsens, sondern überhaupt in der neueren dänischen Musik glänzend hervorhebt. Ihm gegenüber kann sich der letzte Satz, jedenfalls beim ersten Anhören, kaum g a n z behaupten; er ist aber dennoch die interessante Arbeit eines überlegenen Musikergeistes, der herb und hartnäckig seine kontrapunktischen Ideen ohne Konzessionen, aber immer logisch durchführt; nur der Schluß kommt mir ein bißchen abrupt vor. Die Sinfonie wurde, wie gesagt, unter Nielsens Leitung vortrefflich gespielt und erregte stürmischen Beifall. — Das gleiche kann leider von der anderen sinfonischen Neuheit des „Musikvereins" nicht gesagt werden. Es war dies eine Sinfonie „Hellas" (r e c t e sinfonische Bilder oder Suite) vom Pianisten Rudolf S i m o n s e n. Der jugendliche Komponist schwelgt, den Fußstapfen der recht verschiedenartigen Vorbilder Rich. Strauß' und Carl Nielsens folgend, in Kakaphonien und Orchesterlärm — nicht ohne eine gewisse Gewandtheit und Flottheit, ober ohne persönliche Eigenart und, wie es scheint, ohne zwingende Notwendigkeit oder tiefere innere Bewegung. Glücklicherweise hatte Herr Simonsen sich kurz vorher als Klavierspieler glänzend behauptet, indem er der temperamentvolle und sichere Begleiter von Henri M a r t e a u war, als dieser im „Dänischen Richard-Wagner-Verein" die „Kreutzersonate" spielte — eine Leistung von Marteau, die durch Stil, Schwung und edle Leidenschaft hoch hervorragte und mitsamt der Vorführung der C-Dur-Solosonate von J. S. B a c h ein unvergeßliches Erlebnis wurde. — Der betreffende „Wagnerverein" hat eben in dieser Saison für die Sache Wagnerscher und „damit geistig verwandter Tonkunst" zehn Jahre lang

gearbeitet; das Jubiläum wurde dadurch gefeiert, daß Herr Siegfried Wagner eingeladen war, zum erstenmal in Kopenhagen zu dirigieren. Der sympathische Sohn Richard Wagners wurde herzlich gefeiert, und seine Leistung, die stilvolle, wenn auch nicht modern „schneidige" Direktion von Kompositionen seines Vaters, des Lisztschen Es-Dur-Konzert, womit Herr Victor Schiöler einen kleinen Triumph feierte, sowie seines eigenen „Sonnenflamme"-Vorspiels wurde vom zahlreichen Publikum, zum größten Teil auch von der Kritik, richtig eingeschätzt.

Von einheimischen Werken ist neben den schon genannten noch als hervorragend ein Streichquartett in F-Moll von Gustav Helsted zu nennen. Das eigenartig und doch glücklicherweise nicht bizarr angelegte Werk zeigt die überlegene Hand eines bedeutenden Musikers (Helsted ist der Organist unserer „Frauen"-(Haupt-) Kirche und Theorielehrer am Kgl. Musikkonservatorium) und dabei viel inneres Leben, Gemüt und Schönheitssinn (ohne je banal zu werden). Das Quartett führte schon beim Helsingforser Musikfest im vergangenen Sommer das treffliche Gunna-Breuning-Bache-Ensemble mit großem Erfolg vor. Andere Neuheiten von R. Bergh, P. Gram, Fr. Crome (leider auch die von L. Glass) können mehr still übergangen werden; am besten war wohl die frisch „meistersingerlich" kontrapunktierende „Ouvertüre" von Gram.

Der „Cäcilienverein", der auch schon das ansehnliche Alter von 70 Jahren erreicht hat, ist leider, was den Chor betrifft, nicht mehr ganz auf der Höhe; namentlich hat der „Madrigalchor", der früher auch im Auslande (Paris 1900) Triumphe feierte, ganz aufgehört, und der „Dänische Konzertverein" (der nur einheimische Werke spielen darf) führt merkwürdigerweise ein ganz lahmes Leben. Die Teilnahme von seiten des Publikums ist so gering, daß nur eine beträchtliche Staatsunterstützung den Verein überhaupt über dem Wasser hält. Selten sprießen bedeutende Blüten aus dieser Erde hervor. Ausnahmen sind das bereits genannte Helstedsche Quartett und in der vorigen Saison die prächtige „Sinfonia svastika" von Louis Glass, die schon in Helsingfors Aufsehen erregt hatte und eben jetzt bei dem Konzert der Kgl. Kapelle mit erneutem Erfolg wiederholt wurde.

Sehr schätzenswert arbeitet Herr Paul v. Klenau darauf hin, das Kopenhagener Publikum mit den neuesten Erscheinungen der Musik bekannt zu machen. In seiner „Dänischen philharmonischen Gesellschaft" sind überhaupt Namen wie Debussy, Ravel, Florent Schmitt, Schönberg, Respighi, Fr. Delius teilweise zum erstenmal den Kopenhagenern vorgestellt worden — zwar mit wechselndem Erfolg. Ein verzerrtes Ding wie A. Schönbergs „Pierrot lunaire" ist z. B. für die Kopenhagener noch so ziemlich unverdaulich, obwohl die Angst, sich zu blamieren, einen Durchfall des Werks hinderte. — Für moderne Musik arbeitet in engerem Rahmen noch der mehr private Verein ganz junger Musiker, „Ny Musik" genannt. — Genannt seien noch von einheimischen Veranstaltungen die Abende des vortrefflichen Geigers und Kammermusikspielers Fini Henriques' im „Musiksamfundet" und die populären, durch gute Programme und anständige Ausführung bezeichneten „Palaiskonzerte" (Sonntag nachmittags) unter Schnedler-Petersen. Mahlersche Sinfonien gelangten dort zum ersten Male zur Aufführung.

Der Schwarm der fremden Virtuosen hat nach dem „Krieg" kenntlich abgenommen, und gewiß, bei dem jetzigen „schlechten Zeiten" würden sich die Besuche allzu oft nicht mehr lohnen. Mancher gastierende Künstler könnte wohl ein Lied darüber singen. Die Orchesteraufführungen sind mit den neuen Taxen kolossal teuer geworden, sogar ein ausverkaufter Saal gibt sehr leicht ein Defizit, und selbst die „kleinen" Solistenkonzerte kosten gar nicht mehr so wenig. Und leider — das Publikum läßt sich nur durch große beliebte oder gut mit der Reklame arbeitende Namen in den Konzertsaal treiben —, ich rede selbstverständlich von einem zahlenden Publikum. Zu guter Letzt seien nur die fremden Künstler, die, wie ich glaube, ganz oder einigermaßen auf ihre Kosten gekommen sind, genannt: Mattias Battestini, Berta Morena, Leonard Borwick, E. Fischer, das Budapester Quartett, die Prager-Sänger (vorzügliche Chorleistungen). — Als ehrenvolle und nachwirkende Besuche sollen noch, ganz abgesehen vom materiellen Erfolg, hervorgehoben sein, daß Dr. Leopold Schmidt hier zum erstenmal einen belehrenden, trefflich zurechtgelegten Vortrag über die Geschichte der Sinfonie mit erleuchtenden Orchesterbeispielen unter seiner Direktion hielt, daß Prof. Dr. Max Seiffert in der Petrikirche einen stilvollen Abend mit u. a. „Musik aus der Zeit Christians IV." veranstaltete, als „Pièces de resistance" Werke deutscher Großmeister wählend, und daß Herr Leo Blech zum erstenmal ein dänisches Orchester mit glänzender straffer Ueberlegenheit (und bisweilen, so beim „Meistersinger"-Vorspiel, verblüffenden Tempi) dirigiert hat. Hoffentlich wird er — als Künstler und Instrukteur für unser Orchester gleich wertvoll — nächstens seinen Besuch wiederholen

Besprechungen

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1920. Jhrg. 27, Leipzig, C. F. Peters, 1921.

Das „Peters-Jahrbuch" hat sich seit langem einen guten Namen gemacht, teils durch seine zuverlässigen statistischen Angaben, teils durch seine anregenden wissenschaftlichen Aufsätze. Beides fehlt auch dem letzten Jahrgange nicht, und auch ein nicht rein fachgelehrtes Publikum wird manches Interessante darin finden.

Zunächst erscheint es, im Zeitalter der großen politischen Konferenzen, nicht unerfreulich, daß sich wenigstens auf musikwissenschaftlichem Gebiet die durch den Krieg zerrissenen Fäden zwischen manchen der früher feindlichen Länder allmählich wieder neu zu knüpfen scheinen: es ist dem Herausgeber, Rudolf Schwartz, mit Unterstützung aus den betr. Ländern gelungen, eine Bibliographie auch der in Amerika, Frankreich und Italien erschienenen Musikliteratur für 1920 zusammenzustellen. Ein anderes geht besonders uns Deutsche an: Die Benutzerzahl der Petersschen Musikbibliothek ist auf dem besten Wege, ihre Vorkriegshöhe wieder zu erreichen. Beide Tatsachen beweisen, wie ein Überblick über unser ganzes geistiges Leben von heute überhaupt, daß sich Wissenschaft und Kunst auch durch den schwersten Druck der Zeitverhältnisse in ihrer Fortentwicklung höchstens eine Zeitlang aufhalten, nicht aber unterdrücken lassen. Wenn in der Liste der am meisten benutzten Literatur, der theoretischen wie praktischen, die ausländische nur ganz spärlich auftritt, so bedauert man, nicht auch ähnliche Statistiken aus dem Auslande zum Vergleich heranziehen zu können; ich glaube aber, auch sie würden die Zuversicht nicht erschüttern, daß die deutsche Musikwissenschaft und -kunst noch immer an der Spitze marschiert und einen

Einfluß auszuüben vermag wie keine fremde auch nur annähernd.

Von den musikwissenschaftlichen Aufsätzen des „Peters-Jahrbuches" sind zwei auch für weitere musikalische Kreise nicht ohne Belang. H. J. Moser hat mit schönem Forscherglück den musikalischen Nachlaß des hamburgischen Musikdirektors Thomas Selle in der Hamburger Stadtbibliothek aufgefunden und behandelt die Passionsmusiken dieses noch sehr wenig bekannten Meisters (1599—1663). In einer Zeit, wo man sich bestrebt, alte Musikwerke nach Möglichkeit originalgetreu aufzuführen, ist gerade auch für die Praxis die zweite Johannespassion (von 1643) überaus lehrreich durch eine ausführliche Besetzungsliste und eine „instructio" genannte Gebrauchsanweisung. Jene beweist, da sie zu den handelnden Personen auch die sie jeweils begleitenden Instrumente angibt, daß jene alte Zeit durch Instrumentation erheblich besser zu charakterisieren verstand, als man heute gemeinhin anzunehmen geneigt ist: so singt z. B. Jesus mit Begleitung sanfter Violinen und Lauten, der römische Militär Pilatus dagegen mit solcher von Blechbläsern! Ferner aber zeigt die Verwendung von Gamben, Pandoren und Lauten, daß wir heute den Originalklang solcher alten Orchester nicht erreichen können, da uns diese Instrumente mit ihrer charakteristischen Tonfärbung fehlen. Nun waren freilich auch zu Selles Zeit nicht überall solche musikalischen Mittel vorhanden, wie sie ihm als dem Musikdirektor der fünf Hamburger Kirchen zur Verfügung standen. Daher gab er in der „instructio" Ratschläge, wie man in solchen Fällen verfahren könne, um doch eine Aufführung zu ermöglichen. Ist's auch nur gewissermaßen ein „Ersatz", ein Notbehelf, was sich so erreichen läßt, so ist's doch immerhin besser als gar keine Aufführung, und ein heutiger Dirigent dürfte also gut tun, sich die Sellesche „instructio" für ähnliche Fälle zum Muster zu nehmen. Dem Wissenschaftler wird es allerdings nicht recht eingehen, daß sogar größere Teile, wie die drei „intermedia", fortgelassen werden können. Das sind Stücke betrachtenden Inhalts, formengeschichtlich von großer Wichtigkeit, da sie für uns einen bedeutenden Merkstein auf dem Wege zu Joh. Seb. Bach darstellen.

Während Moser mit seinem musikgeschichtlichen Aufsatz zugleich der heutigen Aufführungspraxis einen nützlichen Dienst leistet, sucht G. v. Keußler dem Verständnis der beiden Messen Beethovens auf einem noch wenig betretenen Wege näherzuführen, indem er sich mit ihrer Tonsymbolik beschäftigt. Zunächst muß man sich allerdings durch längere, nicht immer leicht lesbare Erörterungen über Tonsymbolik im allgemeinen, ihre Entwicklung und ihre Möglichkeiten hindurcharbeiten, ehe man, ziemlich unerwartet, auf das eigentliche Thema stößt. Hier findet man dann aber eine ganze Fülle von Beobachtungen, wo und wie Beethoven in seinen beiden Messen hinsichtlich der Melodik, Rhythmik, Harmonik, Koloristik, Dynamik und Agogik Symbolisches habe geben wollen. Ob man mit allen Aufstellungen des Verfassers einverstanden sein muß, ist mir zweifelhaft, nicht aber, daß er eine sehr dankbare Aufgabe, die einer eingehenderen Untersuchung wert ist, in Angriff genommen hat. Nicht am wenigsten bedeutsam ist jedenfalls, was sich aus Keußlers Vergleich der beiden Messen Beethovens hinsichtlich ihrer Symbolik zugleich für die Stellung des Komponisten zum Meßtext ergibt. Man gewinnt manchen neuen Einblick in des Meisters Auffassungen dieses Textes und ihre Verschiedenheit zu den verschiedenen Zeiten seiner Vertonung.

Nehmen wir zu dem bisher Angeführten noch die Aufsätze von E. Wellesz und G. Kinsky, die sich mehr an die Spezialisten der Orientmusik- bzw. Instrumentenforschung wenden, so ist damit der reiche Inhalt des 27. Peters-Jahrbuches wohl zur Genüge gekennzeichnet, und es bleibt nur zu wünschen, daß diese treffliche Publikation sich weiterhin auf der gewohnten Höhe halten und dem Druck der Zeit nicht erliegen möchte.

Dr. Kurt Fischer

Eduard Erdmann, Bagatellen op. 5 für Klavier. Berlin, Ries & Erler.

Die 7 Bagatellen aus den Jahren 1912—1919 belegen die bedauerliche schöpferische Entwicklung des hochbegabten jungen baltischen Pianisten und glänzenden Interpreten des Klavierexpressionismus von einer formal knappen und klaren, tonal wenigstens noch immer genügend gefestigten Moderne (Nr. 1, 2) zum atonalen und in allen formbildenden Elementen aufgelösten Expressionismus, von Musik, in deren Klavierklang bei aller gesunden Herbheit sogar gelegentlich noch Chopin und Beethoven hineintreten, zur neutönerischen Unmusik nach „altem" Sprachgebrauch, wie sie etwa im letzten Stück vor allem mit dem letzten Scriábin, dann mit Busoni, Schönberg, Casella u. a. umschrieben ist. Das Eigenste von Erdmanns feurig-jugendfrischer, aber unendlich viel mehr geistig vergnügender, als seelisch tiefer erwärmender Kunst liegt, wie bei fast allen so gearteten jungen Modernen, im Burlesken, Grotesken, Diabolischen, Barocken und Übermütigen. Solche Stücke, wie die Burleske (Nr. 2), die Etüde (Nr. 4) mit ihrer so kecken wie natürlichen Mischung von $^5/_4$-, $^2/_2$-, $^3/_2$-, $^3/_4$-Takt, die lustig imitierende Nr. 6 sind der echteste und beste Erdmann. An sie muß man sich halten, wenn man die Hoffnung auf eine Vertiefung und Bereicherung des Seelischen beim Studium so manches formal Zerstückelten und Unfertigen dieser zum größeren Teile höchst unerquicklichen Bagatellen nicht aufgeben möchte.

Dr. W. Niemann

Decsey, Ernst. Die Spieldose (Musikalische Anekdoten gesammelt und erzählt. Leipzig, E. P. Tal & Co. 183 S., kl. 8°.

Wie es bei solchen Sammlungen der Fall ist, findet sich Treffliches neben manchem Belanglosen, das besser unter den Tisch gefallen wäre. Daß ein Decsey gut erzählt, wird man ohne weiteres glauben, wie er der Sammlung auch ein geistreiches Vorwort gegeben hat. Da heißt's z. B.: „Ob alle Geschichten wahr sind? Sie sollten lieber fragen, ob sie alle unwahr sind... Erzählt man eine Geschichte, genau wie sie war, so ist sie niemals gut; aber lügen soll sie nicht. Der Kern muß echt sein." Kurz, die Sammlung sei ohne weiteres empfohlen.

...s

Aber, Adolf. Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern usw. bis 1662. Leipzig, Siegels Musikalienhandlung. 1921.

Die Arbeit bildet den ersten Band einer Reihe von „Quellenstudien zur Musikgeschichte deutscher Landschaften und Städte", die das musikwissenschaftliche Institut Bückeburg herausgeben will; „Quellensammlungen", wie man nach dieser ersten Probe besser sagen sollte. Aus der Fülle des dokumentarischen Materials druckt Aber eine große Reihe Proben ab; dabei ergeben sich allerlei nicht gerade sehr wichtige, aber nicht uninteressante Einzelheiten zur Musikgeschichte, so über die Beziehungen Paul Hofhaimers zu Torgau, über Johann Walter und die ersten Versuche zur Festlegung der protestantischen Liturgie usw. Zu bedauern ist jedoch, daß Aber sich so ausschließlich auf das Sammeln der Quellen beschränkt und sein Material nicht stärker im Sinne einer geschichtlichen Darstellung ausgenutzt hat — eine solche endlose Wiedergabe alter Aktenstücke ist doch schließlich unnütz.

Dr. Blume

Max Arend: Gluck. 8°, 276 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1921.

Angesichts eines solchen Buches drängt sich unweigerlich die Frage auf: Was verstehen wir heute unter einer Musikerbiographie? Die Zeiten, denen Kunstgeschichte

wesentlich Künstlergeschichte, Musikgeschichte die Summe einer Anzahl aneinandergereihter Musikerbiographien bedeutete, sind vorbei. Uns interessiert der Künstler nicht mehr als eine von unbekannten Naturgewalten geborene Individualität, die selbstherrlich in sich allein gegründet ist, und der wir näherzukommen versuchen, indem wir uns gefühlsmäßig in sie „versenken" (beinahe ein Synonym für „sie idealisieren"), nicht mehr als das turmhoch die Welt überragende Genie, zu dem unser einziges Verhältnis ehrfürchtige Anbetung sein kann. Das sagt natürlich nichts gegen die Biographie als Form der Geschichtsschreibung überhaupt; aber wir wollen endlich einmal das Anbeten den „innern" aller Schattierungen überlassen und, soll eine Biographie ernst genommen werden, etwas gründlichere Wege einschlagen. Wir wollen den Künstler wohl als das Genie sehen, aber in kritischer Weise, d. h. im Rahmen seiner Zeit und seiner künstlerischen Umgebung, deren Typus den Hintergrund darstellt, von dem sich seine Individualität abhebt. Die genaue Kenntnis der Welt, in der der Künstler lebt, ist das erste, was wir zu seiner Erkenntnis brauchen; das zweite ist ein direkter Zugang zu seinem Inneren, und den kann uns nur die genaue Analyse (im weitesten Sinne) seiner Werke, die absolut präzise Herausstellung seiner stilistischen Eigentümlichkeit erschließen. „Die heutige Zeit drängt auch gegenüber der Künstlerpersönlichkeit auf dem Wege der Empirie nach Vergeistigung, faßt das Problem vor allem von der psychologischen Seite und sucht es durch möglichst feine Zergliederung des Stils, als des Allerpersönlichsten, zu lösen" (Abert, Mozart I). Für die Erfüllung der Forderung nach jener „Hintergrundszeichnung" ist natürlich ein möglichst lückenloses Erfassen aller Quellen ebenso unerläßlich wie für diejenige nach exakter Stilkritik die musikalische Analyse in irgendeiner, dem Werk des Künstlers angemessenen Gestalt.

Mit derartigen Forderungen an Arends Gluck herantreten, heißt allerdings, mit Kanonen nach Spatzen schießen. (Man verzeihe die Härte des Ausdrucks, aber sie ist am Platze.) Wir wollen Arend zweierlei zugute halten: die unglücklichen Bedingungen der Zeit, in der das Buch erstand, und seine blinde Vergötterung Glucks. Die letztere zeitigt mitunter sogar anerkennenswerte Resultate, wenn er (S. 31) mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit gegen die verbreitete Fabel plädiert, die Gluck zu einem Plagiator Sammartinis und Bertonis stempeln will. Bedauerlich ist aber, daß Arend durch seine Blindheit auch recht häufig zu allerhand, mindestens überflüssigen, allzu cholerischen Ausfällen verführt wird, ja, daß er sogar gelegentlich, ohne jemals auch nur den Schatten eines Beweises zu liefern, gegen historische Tatsachen anzurennen versucht. Dafür einige Beispiele: „Es muß hier darauf hingewiesen werden, daß besonders der Instrumentalkomponist Gluck Objekt der Anfeindung und Verkleinerung durch Ignoranten ist. Das liegt nahe, weil die Instrumentalmusik noch schwerer als die uns wenigstens durch den Text näherkommende Gesangsmusik ohne die erforderliche stilistische Einstimmung, wie sie hier für die Hypermnestra versucht wurde, zu verstehen ist." (S. 83.) Die „Einstimmung" besteht in einem Versuch, die Themen der Ouvertüre programmatisch auf die Personen der Oper zu deuten. „Merkwürdig, daß man immer noch davon fabelt, daß Hiller und Dittersdorf die komische deutsche Oper geschaffen hätten! Gluck hat sie geschaffen!" (S. 169.) Glucks Werke dieser Zeit sind Opéras comiques und wurzeln durchaus im Stile dieser französischen Kunstgattung; Arends Beweis für ihr Deutschtum: sie legen den Akzent auf einheitliche Charakterzeichnung und auf das Gemütvolle!! Alle solche Entgleisungen möchten noch hingehen, wenn Arend uns überhaupt irgend etwas Positives zu bieten hätte. Was hat er uns zu sagen? Sehen wir ab von der, vielleicht durch die Zeitungunst verursachte Lückenhaftigkeit des Biographischen: nicht an einer einzigen Oper, weder des jungen, noch des reifen Gluck, wird der Versuch gemacht, in das Persönliche einzudringen, auf dem Wege über die Kritik der Formen und ihrer Verwertung im Sinne der dramatischen Idee eine Vorstellung zu geben von dem Verhältnis Glucks zu seiner künstlerischen Umwelt oder von seiner Individualität. Ja, die innere Entwicklung des Künstlers selbst kommt gar nicht zum Ausdruck; sie wird glatt negiert, weil es Arend unmöglich ist, im „Artaserse" noch nicht den vollkommenen Meister zu sehen. Aus den zahlreichen unzugänglichen Werken Glucks gibt das Buch ein einziges Notenbeispiel — sonst nichts als Inhaltsangaben der Libretti, dürftige biographische Notizen und verhimmelnde Phrasen. Das muß hier einmal ohne weiteres gesagt werden; denn dieses Buch wird wohl in weiteren Kreisen gelesen werden. Wer noch einen schlagenden Beweis für seine Dürftigkeit will, der lese S. 40 ff., was Arend über die neapolitanische Oper zu sagen weiß, diejenige Kunstgattung, der Gluck nicht nur durch seine Komponistenlaufbahn zunächst angehörte, sondern die darüber hinaus eine der stärksten Äußerungen der gesamten künstlerischen Kultur des 18. Jahrhunderts darstellt. Dieser Abschnitt ist geradezu traurig und gehört noch nicht einmal in eine musikwissenschaftliche Kinderstube. Wer vielleicht durch das Buch zu einer Beschäftigung mit Gluck angeregt wird, der mag es lesen; zu befürchten ist nur, daß seine Verhimmelungen mehr abschreckend als anziehend wirken, und daß der denkende Leser einen doch wohl unberechtigten Eindruck vom Tiefstand der musikalischen Forschung bekommt. Zum Schluß sei darauf hingewiesen, daß Arends Buch durch den bereits zwei Jahre vorher erschienenen 1. Band von Aberts Mozart (Kap. Das Musikdrama Glucks) als erledigt gelten kann. Dr. F. Blume

Joseph Gustav Mraczek. Bilderbogen (6 kleine Stücke). Zwei Tanzsilhouetten für Klavier. Magdeburg, Heinrichshofen.

Zwischen den beiden Heften Bilderbogen (1909) und den Tanzsilhouetten (1920) liegt eine kleine Welt. Man könnte sie etwa mit Mraczeks Werken polar so begrenzen: Klavierquintett — „Aebelö". Oder: Schumannsche Miniatur in modernem Geist und mit sparsamem expressionistischen Pfeffer bestreuter Impressionismus. Die Bilderbogen sind ganz und gar reizend geraten. Es steckt viel drastischer Humor („Kurze Begebenheit", „Pebbs", „Im Zirkus"), aber noch mehr zarte Schumannsche Sinnigkeit und Schwärmerei („In der Dämmerstunde", „Kleines Märchen") darin. Der musikalische Orientalist und Exotiker der späteren Opern kündet sich in „Schamán" schon leise an. Die beiden „Tanzsilhouetten" (hier erst ist das leise expressionistisch betonte Titelblatt am Platze) sind farbenreiche und klangschöne moderne Klaviermusik von sicherer — auch konzertmäßiger — Wirkung und aparter Art, harmonisch frei und kühn, rhythmisch feingliedrig und allen atonalen Zersetzungsgiften mit Geschmack aus dem Wege gehend. Wie es aber dabei so geht: die zarte Seele, die Sinnigkeit und Innerlichkeit, oder sagen wir: die innere Musik der Bilderbogen und ihre im Rahmen der Miniatur äußerst scharfe Charakteristik hat sich in den „Tanzsilhouetten" in eine schließlich überall und international „familienähnliche" Moderne verflüchtigt. Trotzdem muß gesagt werden, daß die Gavotte (und Musette) zu den feinsten Beiträgen ihrer Gattung seit Thuille gehörte und gleich der famosen „Groteske" längst auf den Klavierabendprogrammen unsrer Konzertpianisten hätte erscheinen müssen, wenn diese in der entscheidenden Mehrzahl überhaupt einen einigermaßen weiten und zureichender Überblick über das zeitgenössische Klavierschaffen und Selbständigkeit und Geschmack in der Auswahl besäßen. W. N

Joseph Haas, Schwänke und Idyllen. Ein Zyklus von Fantasietten für Klavier. Mainz-Leipzig, B. Schotts Söhne.

Den im Münchner Wunderhorn-Verlag erschienenen „Deutschen Reigen und Romanzen" op. 51 schickt der bayrisch-schwäbische Tondichter einen neuen „Doppeltitel", „Schwänke und Idyllen", nach. Dort wie hier ist die gemeinsame menschliche und künstlerische Quelle der junge Schumann der „Papillons", „Humoresken", „Davidsbündler", „Kreisleriana", „Novelletten", der Fis- und G-Moll-Sonaten und ähnlicher romantischer Klavierdichtungen, in denen der zarte weibliche „Eusebius" mit dem wilden männlichen „Florestan" in jugendlichem Sturm und Drang, in bald schwärmerischer, bald „hanebüchener" Laune ringt. Ich liebe Haas' ehrliche, echte und kern-, im besonderen süddeutsche Art, in der halb Eulenspiegels derber Volkshumor, halb Spitzwegs Schalk, halb Karl Stielers Gemüt steckt. Diese Welt ist bürgerlich, und sie ist nicht eben mannigfaltig und weit, sondern sie zeigt bis in den Satz hinein in jedem Werk Züge starker Familienähnlichkeit. Auch mit diesen „Schwänken und Idyllen" ist's nicht anders. Es ist ein Zyklus zwanglos und ununterbrochen aneinandergereihter „Fantasietten" (o schrecklich Wort), d. h. von 7 durch eine marschartig rhythmisierte „Introduktion" und ein größeres lebhaft bewegtes „Finale" umrahmten Charakterstücken, die sich bald als deutsche Tänze und Ländler, bald als Romanzen und Elegien, bald als Scherzi und kleine Grotesken entpuppen. Ich persönlich stelle über den voller rhythmischer Schnurren, Kapriolen, Späße und Einfälle steckenden Spitzweg-Haas noch den versonnenen und gemütvollen süddeutschen Träumer. So scheinen mir die getragenen „Idyllen" wieder das weitaus Schönste und Eigenste in diesem Werk zu sein. Hier hat Haas, so deutlich er auch in ihm vom jungen Schumann (namentlich Fis-Moll-Sonate), Brahms und Reger kommt, seinen auch harmonisch ganz persönlichen, durch Herzlichkeit und Sinnigkeit bezwingenden und gern dunkel-elegisch gefärbten Ton. Der lustige Haas der „Schwänke" dagegen ist im wesentlichen durch den Regerschen Scherzotypus vorgebildet.

Viel — und daß ich's offen sage, nicht viel Gutes — ließe sich über Haas' Klaviersatz sagen, der allzusehr zwischen eckiger Härte, robuster Plumpheit und Dicke und orgelmäßiger Gebundenheit schwankt. Ein Klavierkomponist im Sinne einer klangschönen, aus dem Instrument herauswachsenden Klaviermusik ist Haas noch weniger wie sein Landsmann Heinrich Kaspar Schmid. Über diese Frage — eine Lebensfrage der modernen deutschen Klaviermusik! — wird bald einmal im Zusammenhang in Form einer größeren Studie zu reden sein. Bei Haas ist das alles naturgemäß in der kleinen Form am wenigsten unangenehm fühlbar, und auch in diesem Sinne stelle ich seine köstlichen, wirklich im Spitzwegschen Geist und Stil stecknadelfein gezeichneten Miniaturen der „Hausmärchen", „Wichtelmännchen", „Gespenster" (Wunderhorn-Verlag) von seiner gesamten Klaviermusik am höchsten. W. N.

Hermann Kögler, Variationen über ein eignes Thema (Fis-Moll) für Klavier op. 30. Leipzig, Steingräber.

Des Leipziger Tondichters Kögler schwerblütige und an leidensvollen Zügen reiche edle, echte und ernste Kunst senkt ihre stärksten Grundwurzeln in den Boden Schumanns, danach Brahms', Griegs, sowie Bachs und Regers Orgelmusik, sowie — in der Art ihres bunten und reichen harmonischen Kleinlebens — Stephan Krehls. Dafür gibt gerade dieses sehr schöne und wertvolle, in eine tiefbesinnliche langsame Einleitung, Thema und 10 Variationen (von denen die letzte als großes Finale anzusprechen ist) gegliederte Werk einen besonders einleuchtenden Beweis. Das klar gegliederte Thema entstammt etwa dem schwermütigen und romantischen Ideenkreise von Schumanns Fis-Moll-Sonate: es ist Schumannisch im weichen, klangschönen und gern Dezimen in der Baßführung verwendenden Klaviersatz, nordisch in einzelnen melodischen Wendungen; das Ganze aber in seiner, weniger auf Plastik als auf seelisch-harmonische Differenzierung und Mannigfaltigkeit sehenden Art ist ein echter Kögler. Die Variationen sind nach innerer und äußerer (figurativer) Steigerung, wie nach gegensätzlicher Kontrastierung meisterlich aufgebaut. Soll ich einige besonders schöne namhaft machen, so denke ich vor allem an die keck dahintänzelnde 2., die 3. (Thema verkürzt zusammengezogen), 6. (Kanon zwischen Sopran und Tenor), 8. (chromatische) und 10., das Finale, das, auch satztechnisch, ganz in Schumanns Art bald da, bald dort Bruchstücke des Themas, schließlich in das helle Licht des Fis-Dur gerückt, wieder anklingen und sich durchkämpfen läßt. Aber ein guter und grundmusikalischer Pianist gehört dazu, der sich z. B. auch vor den großen Leseschwierigkeiten und den durch allerhand Doppelkreuze, Eis- und Ais-Molls und andern Graus verwahrten Irrgärten der 4. Variation ganz und gar nicht fürchtet und vor allem versteht, den bis zur gelegentlichen leisen harmonischen Hypertrophie ganz eignen und bis zur mystischen Verklärung weltabgewandten und innerlichen „seelischen Stil" dieses prächtigen Werkes poetisch und klanglich klar herauszuarbeiten. W. N

Eduard Schütt, A l'Américain op. 93; Daheim (4 Stücke) op. 98; Kleine Bilder (3 Stücke) op. 108 für Klavier. Berlin-Leipzig, N. Simrock.

Der Russe Edouard Schütt des op. 93 (1912) ist noch wie in seiner gesamten Klaviermusik international französiert bis in den Titel. Dies Stück mit der nervösen, kurzatmigen Rhythmik amerikanischer Musik, wie wir sie in der Kunstmusik etwa aus Mac Dowell, Scott, aus Debussys köstlichem „Golliwogs Cake walk" („Childrens Corner") kennen, ist ein „Schlager" in des Wortes bester Bedeutung: ein Schüttscher, fein stilisierter Cake walk mit einem, rhythmisch in geistvoller Weise aus dem Hauptthema umgebildeten Trio, in dem auch die lyrische, liebenswürdig und zärtlich schwärmende Seite des ewig hastenden Amerikaners zur Geltung kommt. — Der Eduard Schütt der nach dem Kriege erschienenen Sachen neigt nicht nur in den deutschen Titeln immer mehr zu Deutschland: Schumanns Geist segnete schon seinen entzückenden „Carnaval mignon" und segnet auch diese schmucken, „im stillen Heim" erblühten Stücklein. Zugegeben, daß Schütt sich wohl allmählich ein wenig ausgeschrieben hat, daß der Quell der Erfindung gelegentlich ein wenig dünn und stockend fließt: wir haben, seitdem der satztechnisch viel virtuosere, großzügigere und glänzendere, aber auch harmonisch viel einfachere und „unmodernere" Moszkowski leider verstummte, keinen Klavierkomponisten, der die Gattung feinster, leise parfümierter Salonmusik nach seiten melodischen Charmes, rhythmischer Pikanterie, eleganten handlichen, klingenden Klaviersatzes so reich und so meisterlich in allem, was Form, Stil und Satz ausmacht, bebaut, wie „unseren" Schütt. Unzähligen haben seine zahllosen Charakterstücke und Miniaturen nicht nur frohe, sondern immer auch von einer liebenswürdigen und vornehmen Innerlichkeit und schönen menschlichen Herzlichkeit durchwärmte Stunden bereitet. Das ist schwerer, wie man denken mag; und darum danken wir es bei dieser Gelegenheit einmal dem Meister, der nie auch das kleinste Stück ohne eine wahre Goldschmiedfeile in die Welt sandte! W. N.

Paul Zilcher, Aus meiner Skizzenmappe (6 leichte Stücke für Klavier) op. 157. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

In den durchsichtigen Pastellfarben der Nach-Mendelssohnschen Art ungemein sauber, durchsichtig und fein gemalte Miniaturen für Haus und Unterricht; nicht eben dichterisch oder romantisch, aber natürlich, anspruchslos und gesund. Dr. W. Niemann

Neuerscheinungen

Niemann, Walter: Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit. 9.—14. Auflage. Berlin, Schuster & Löffler. 275 S., 8°.
Hasselberg, Felix: Der Freischütz. Friedrich Kinds Operndichtung und ihre Quellen. Berlin, Dom-Verlag. 131 S., 8°.
Zademack, Franz: Die Meistersinger von Nürnberg. Richard Wagners Dichtung und ihre Quellen. Berlin, Dom-Verlag. 334 S., 8°.
Gysi, Fritz: Max Bruch. Hundertundzehntes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. Zürich, Art. Institut Orell Füßli. 28 S., gr. 8°.
Heim, Ernst: Was der Violinspieler wissen muß. Ein Handbuch für junge Geiger. Berlin W 15, Alberti-Verlag. 89 S., 8°.
E. Jaques-Dalcroze: Rhythmus, Musik und Erziehung. Aus dem Französischen übertragen von Dr. Julius Schwabe. Basel, Verlag Benno Schwabe & Co. 242 S., gr. 8°.
Tschaikowsky, Peter: Erinnerungen eines Musikers. In deutscher Übertragung und in Auswahl mit einer Einleitung herausgegeben von Heinrich Stümcke. Leipzig, Verlag von Ph. Reclam jun. 144 S.
Schweisheimer, Waldemar: Beethovens Leiden. Ihr Einfluß auf sein Leben und Schaffen. München, Georg Müller. 202 S., 8°.
Friedländer, Erich: Wagner-Liszt und die Kunst der Klavierbearbeitungen. Eine historisch-kritische Studie. Detmold, Verlag der Meyerschen Hofbuchhandlung (Max Staerke). 47 S., 8°.

Kreuz und quer

Vor 50 Jahren, am 22. Mai 1872, dem Geburtstag Wagners, fand die Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses mit der berühmt gewordenen Aufführung von Beethovens neunter Sinfonie statt.

Eine Erinnerung an Johannes Brahms. Brahms war 1886 oder 1887 nach Köln gekommen, um in einem Gürzenichkonzert zu spielen. Ich saß in einer Vorprobe im hinteren Teile des schwacherleuchteten Saales. Wüllner probte eine Sinfonie. Da kam Brahms von einer hinteren Saaltüre aus auf mich zu, begrüßte mich und setzte sich neben mich. Ich war sehr erfreut über diese Ehre, ohne jede Ahnung, welch schwarze Pläne der Meister in seinem Hirn wälzte. Nach Austausch einiger Redensarten fragte Brahms plötzlich mit gedämpfter Stimme: „Kennen Sie Fräulein B.?" — Frl. B. war die sehr hübsche und junge Harfenvirtuosin des Gürzenichorchesters. Ich bejahte und dachte: Wo will das hinaus? Und wiederum leise und etwas stokkend tönte mir ins Ohr: „Ja, das ist ein hübsches Mädchen — man unterhält sich auch gut mit ihr — ach!" — (plötzlich, wie nach einem schwer gefaßten Entschluß): „Wollen Sie mir einen Gefallen tun?" — „Aber natürlich!" — „Sehen Sie," tuschelte Brahms weiter, „sie sitzt da vorn in der ersten Reihe, direkt vor dem Orchester. Wenn ich nun da vor ginge und mich gleich neben sie setzte — na, das fällt am Ende auf. Ich alter Kerl! — Aber wenn nun Sie hingingen, sich neben sie setzten, und ich käme dann nach einiger Zeit wie so ganz zufällig heran, begrüßte Sie — na, Sie verstehen mich doch —"

Und ich verstand ihn. Ich merkte ihm deutlich an, daß seine unverkennbare Verlegenheit einem wirklich warmen, vielleicht schon vertieften Gefühle entsprang. Da war kein Leichtsinn dabei im Spiele — nein, hier war ein fester Entschluß zu spüren: wenn das Mädchen so ist, wie sie mir bis jetzt zu sein schien, so will ich trotz meiner fünfundfünfzig Jahre versuchen, ihr Herz zu gewinnen. Und ich erhob mich mit dem stolzen Bewußtsein, daß mir soeben eine wichtige Rolle in der Musikgeschichte zuerteilt worden wäre. So eine Art bärtiger Eros. Ich fühlte ordentlich zwei Flüglein mir auf dem Rücken wachsen und schwirrte mit leichter Grazie durch den langen leeren Saal der ersten Reihe zu, wo sich dann auch mein Jüngferlein, ahnungslos des hehren Schicksals, das sie erwartete, vorfand. Erfüllt von meinem reizenden Auftrag durfte ich harmlos, fast so ein bißchen durchdrungen von „väterlicher Würde", ihr das zarte Harfenistenhändchen drücken — „den Finger auf dem Munde": Wir wollen Wüllner nicht in der Probe stören. — Ach, wüßtest du, Engelsmädchen, was deiner harrt!

Es dauerte nicht lange bis zu einer kleinen Pause. Und siehe da: der würdige Meister kam jugendlichen Schrittes angetanzt: „Ah, wie geht's, Herr Musikdirektor?" Wir schütteln uns augurenhaft vielsagend und mit einem Schuß Verlegenheit in der Miene die gegenseitigen biederen Rechten. „Wollen Sie nicht Platz nehmen, Herr Doktor," beeilte ich mich zu sagen, auf meinen Sitz neben Frl. B. deutend. Und Brahms: „Ah, guten Abend, Fräulein B.!" Wie ein raffiniertester Schauspieler, als wäre das alles ganz natürlich zugegangen und nicht die fein ausgeklügelte Ausgeburt eines hinten im Saale geschmiedeten schwarzen Komplottes, begann Brahms mit der ihn begeisternden Schönen ein Gespräch, dessen kunstvoll verschlungene Irrgänge ich nicht verfolgt habe, da ich mich — diskret, wie mich Gott erschaffen — sofort erhob und — „ins Gebüsch verliert sich sein Pfad", wie Brahms so schön in der Goetheschen Rhapsodie singt.

Und dort, in der stillen Saalecke, mußte ich in mich hinein lächeln. Seltsam und doch reizend! Fräulein B. war ein kluges und dabei begeisterungsfähiges Mädchen von bester Erziehung und tadellosem Ruf. Sie war bei Professor Wüllners fast wie ein Kind des Hauses gehalten. Daß sie für Brahms als Tondichter in hohem Grade schwärmte, das wußte ich. Warum sollte sich dies Gefühl nicht auch auf den Mann Brahms übertragen? In meinem Hirn begannen sich leichte, anmutig gefärbte Seidenfäden abzuhaspeln und stickten ein liebliches Blumenmuster, welches ich als Teppich dem von mir verehrten Meister vor den Traualtar legte.

Und doch! Was dachte ich weiter? Evchen und Hans Sachs! „Hans Sachs war klug und wollte nichts von Herrn Markes Glück!" Der weiße Bart und das junge schöne Mädchengesicht — so ganz schien mir's doch nicht zu stimmen. Aber wenn ich dann an die leicht errötenden Wangen von Brahms bei dem Aussprechen seines Wunsches, an das so urnaiv an mich gestellte Verlangen zurückdachte, so klang's in mir: der bedeutendste Komponist der Jetztzeit — und ein in Liebessachen so gänzlich verlegener, fast ungeschickter Mann! Verdient der, gerade weil er so und nicht anders ist, ein ganzes volles Menschenglück nicht doppelt und dreifach?

Es ist anders gekommen, als sich Brahms, als wie ich es gedacht. Was sich da im geheimen abgespielt, ich weiß es nicht. Wahrscheinlich niemand, außer den beiden Beteiligten.

Etwa zwanzig Jahre später beim Bankett zur Schlußfeier des ersten deutschen Bachfestes in Leipzig wollte es der Zufall, daß ich neben eine stattliche Dame zu sitzen kam, deren Züge mir bekannt schienen. Sie redete mich mit meinem Namen an. Es war das ehemalige Fräulein B.! Sie stellte mir sofort ihren Gatten, einen Universitätsprofessor, vor. Mit Wehmut mußte ich an Brahms gedenken, der damals schon lange unter der Erde lag. Wir sprachen auch über ihn — aber auch jetzt brachte ich's nicht über das Herz, der Frau Professor zu erzählen, in welch schelmischer Weise ihr Name mit dem von Brahms in meinem Gedächtnis sich verknüpfte.

Ich glaube, daß sich der Meister in seinem Lebensherbst nach einer tapferen Lebensgefährtin gesehnt hat. Ob freilich der Kunst damit gedient gewesen wäre, ist eine andere Frage. Aber dem Menschen Brahms, dem körperlich altwerdenden und innerlich doch immer jungen, hätte das strenge Geschick nicht diesen bescheidenen und begreiflichen Wunsch abschlagen sollen. Eine „Flirtation" war es sicherlich nicht gewesen, was sich damals in Köln abspielte. Es blieb auch damals kein Geheimnis, daß Brahms auf Freiersfüßen ging. Aber einige Tage nach erzähltem Vorfall reiste Brahms ab.

Wenn Brahms geheiratet hätte und es wäre ihm Nachkommenschaft beschert worden — na, ein junger Brahms wäre doch eine sehr erfreuliche Gestalt für unsere Zeit gewesen. Wir hätten ihn so sehr nötig. Doch wer weiß? Vielleicht wäre auch er mehr Spintisierer als Tondichter geworden. Und so ist's vielleicht besser, daß der Johannes Brahms der einzige seines Geschlechtes geblieben ist. Prof. Heinrich Zöllner, Freiburg

Was in der Musikindustrie verdient wird. Wir lesen im Handelsteil der Leipziger Neuesten Nachrichten über die Polyphonwerke, A.-G. in Wahren bei Leipzig, daß der Abschluß von 1921, „nachdem vor Erzielung des Gewinnes 3 Millionen dem Mehrkosten- und Erneuerungskonto zugeführt worden sind, einen Gewinn von 14375116 Mark (im Vorjahre 2872546 Mark) ausweist". Man kann ruhig sagen, derartige Firmen wissen zur Zeit kaum, wo sie auf natürliche Art und Weise mit ihrem Geld hin sollen, zu gleicher Zeit darbt aber die Musik dort, wo sie am wenigsten darben sollte, an den Ausbildungsstätten, den Konservatorien usw. Was verschlüge es nun derartigen Firmen, wenn sie gleich eine halbe Million an derartige Anstalten abführten! So ist's aber heute in Deutschland: Der die eigentlichen Werte prägen hilft, mag zugrunde gehen, wenn nur das Geschäft blüht. Noch zu keiner Zeit der deutschen Geschichte ist, in Ansehung der Riesengewinne, die der Geschäftsmann gerade mit geistigen Werten in dieser oder jener Art erzielt, der Geistes- und Kunstträger, so er, wie schließlich auch die Lehrer an Konservatorien, eine freie Stellung einnimmt, also kein Beamter ist, finanziell derart tief eingeschätzt worden. Vielleicht merkt man später, wenn die geistigen Männer am Boden liegen, daß man sein Geschäft mit der Geistesarbeit machte.

Bayreuth. Durch einen großen Theaterkrach hat die Spielzeit des Opernhauses in Bayreuth ein vorzeitiges Ende gefunden. Seit Monaten bestanden Konflikte zwischen der Stadt und dem Chorpersonal wegen der Besoldung. Auch in der Stadtratssitzung wurden die Forderungen der Chormitglieder nicht bewilligt. Daraufhin gab das Chorpersonal bekannt, daß es nicht mehr spiele. Der Intendant setzte die Abendvorstellung ab, und der Stadtrat erklärte das gesamte Chorpersonal als fristlos entlassen.

Ein amerikanisches Varietékonsortium. Wie jetzt bekannt wird, hat ein ausländisches Konsortium das Dresdner Zentraltheater angekauft. An der Spitze des Konsortiums steht der Amsterdamer Bankier Sternberg und ein Neuyorker Finanzmann Spitz. Das Konsortium hat in Deutschland schon eine Reihe von Theatern angekauft, die es zu internationalen Variétés ausbauen lassen will, u. a. das Tivoli-Theater in Hannover und das Schumann-Theater in Frankfurt a. M. Hoffentlich wehrt man sich gegen diese planmäßige Pflege von Afterkunst noch beizeiten.

„Deutsche Festspiel-Stiftung Bayreuth." Von der Zentralleitung des Allgemeinen Richard-Wagner-Vereins in Leipzig, als dem Werbeausschuß für die „Deutsche Festspiel-Stiftung Bayreuth", wird mitgeteilt, daß zur Förderung der Wiederaufnahme der „Bayreuther Festspiele" — voraussichtlich im Sommer 1923 — bisher schon über 3000 Patrone sich gemeldet und die vorgesehene Verpflichtung übernommen haben — die seinerzeit als Mindestgarantie ins Auge gefaßte Summe von 3 Millionen Mark also erreicht ist. Da mehr als 3500 Patronatsscheine keinesfalls ausgegeben werden können, wird jeder Freund des Bayreuther Kunstideales gut daran tun, sich das Anrecht auf vier Plätze für jede Spielzeit durch Erwerbung eines Patronatsscheines zu sichern.

Richtigstellung. Im 4. Heft (S. 91) der Z. f. M. habe ich bei Besprechung einer Broschüre von Paul Marsop gesagt, daß der Verfasser zwar seit Jahrzehnten die Mißstände im Agentenwesen bekämpfe, aber doch Freundschaft mit den mächtigen Männern im Musikleben halte, die von den Agenturen gestützt werden.

Ich habe inzwischen erfahren, daß Herr Dr. Marsop eine jahrelange Freundschaft zu einem der bedeutendsten Dirigenten deshalb gelöst hat, weil er dessen enge Beziehung zu einer großen Agentur nicht billigen konnte. Ich habe auch andere Beweise dafür erhalten, daß Herr Marsop seine künstlerische Überzeugung gegen jedermann ohne Rücksicht auf die Person vertritt.

Es tut mir deshalb ganz besonders leid, unrichtige Schlüsse gezogen und Halbheiten vermutet zu haben, wo sich erfreulicherweise ergibt, daß hinter den Worten ein Mann steht, der sie durch sein Handeln in jeder Weise vertritt. Dr. Georg Göhler

Rom. Nach zwanzigjähriger Pause wurde zum erstenmal wieder „Tannhäuser" unter Fritz Reiner (Dresden) zur Aufführung gebracht.

Straßburg. Da in dem Landestheater nur französische Stücke gespielt werden dürfen, ist der Besuch der einheimischen Bevölkerung, die ja in ihrer überwiegenden Mehrheit deutsch spricht, gering. Die Folge davon ist ein großes Defizit. In letzter Zeit verstärkt sich das Gerücht, daß in Kehl am Rhein ein deutsches Theater für die vielen Straßburger, die ein Bedürfnis nach deutscher Kultur haben, erbaut werden soll. (Neue Leipziger Zeitung.)

Oldenburg i. O. Im 10. Sinfoniekonzert des Oldenburger Landesorchesters unter Leitung von Dr. Julius Kopsch gab es noch einen Skandal. Schönbergs Kammersinfonie wurde mit Gelächter und Widerspruch aufgenommen. Um so mehr war der Mißerfolg zu verwundern, da in den früheren Konzerten Werke von Reznicek, Reuß, Braunfels u. a. mit Beifall aufgenommen wurden. Vielleicht trägt die Programmfolge Schubert, Mozart, Schönberg, Wagner Schuld. Fr. W. H.

Linz a. D. Am 14. Mai wird an der alten Domkirche eine Bruckner-Gedenktafel (mit Bronzereliefkopf) feierlich enthüllt.

Ein neues Musikinstrument. Schon lange hat man sich bemüht, Instrumentensaiten auf elektromagnetischem Wege dauernd in Schwingung zu versetzen. Ein Elektromagnet, in die Nähe einer Saite gebracht, zieht sie an, wenn er einen Stromstoß erhält, und läßt sie wieder los, sobald der Strom aufhört. Aber dieser Vorgang bewirkt nur ein Anzupfen der Saite, also nur ein Ersatz für das Anschlagen oder Anreißen mit dem Finger. Dr. Ing. Otto Schaefer, Hamburg, ist es nun gelungen, eine Vorrichtung zu erfinden, die so

viele Stromstöße enthält, wie die Saite Schwingungen hat. Der durch Niederdrücken einer Klaviertaste entstandene Ton ist, wie wir Nr. 5 der Zeitschrift „Technik voran" entnehmen, von überraschender Wirkung: weich und voll, frei allen materiellen Beiklangs, den weichsten Streichregistern der Orgel vergleichbar. Einigen Schwierigkeiten, die sich beim Ausbau des Gedankens einstellten, wurde Schaefer erst nach vieljähriger Arbeit Herr. Von besonderer Bedeutung ist es — und dann wird das Instrument der Orgel voraus sein —, daß außer einem Pedal, das alle angeschlagenen Töne zugleich in ihrer Stärke verändert, die Kraft, mit der die Taste niedergedrückt wird, maßgebend für die Tonstärke ist. Der Ton gehorcht dem leisesten Fingerdruck, sogar so weit, daß ein Vibrato erzeugt werden kann. Man kann demnach die Melodie nicht nur aus den Begleitstimmen herausheben, sondern sie auch mit dem ganzen Zauber des An- und Abschwellens antasten. Dr. Schaefer zeigt seine Erfindung vorläufig nur an einzelnen Tönen und Akkorden. Der Bau des ganzen Instrumentes ist nur noch eine Kostenfrage.

In Bochum veranstaltete Kapellmeister R. Schulz-Dornburg eine Rudi-Stephan-Gedächtnisfeier, die Dr. Karl Holl (Frankfurt) gelegentlich einer Morgenveranstaltung im Stadttheater als Freund und Bekenner des in Galizien gefallenen, verheißungsvollen Komponisten mit einführenden Worten über die Persönlichkeit und das Schaffen Stephans würdig eröffnete. Anschließend war Beatrice Lauer-Kottlar und Rich. Breitenfeld (Frankfurt) die Wiedergabe sämtlicher Lieder zu danken. Der höchst anspruchsvolle Stoff wurde von den Solisten erlesen gemeistert. Dr. Karl Holl war beiden am Flügel ein feinfühlend begleitender Gestalter. Der zweite und dritte Abend bescherten außer der modern inspirierten „Musik für Orchester in einem Satz" die von Dr. Holl besorgte fragmentarische Bearbeitung der Oper „Die ersten Menschen" für den Konzertsaal in der Uraufführungsbesetzung des Frankfurter Opernhauses. Das Experiment muß als durchaus gelungen bezeichnet werden. R. Schulz-Dornburg wußte den in konzentrierter Plastik gezeichneten musikalischen Stoff ungewöhnlich empfänglich auszufeilen, so daß die Wiedergabe der klassisch modernen Klangsprache ein selten starkes Erlebnis wurde, zumal auch W. Schneider, B. Lauer-Kottlar, R. Breitenfeld und O. Fanger Kraft und Größe des Ausdrucks belebt einzuspannen wußten. M. V

Beuthen (O.-S.)*). Der „Singverein" brachte am 6. und 7. April unter Leitung von Paul Jaschke eine Doppelaufführung von Bachs Matthäuspassion vor dichtest besetztem Saale heraus. Die hiesige und auswärtige Kritik rühmt einmütig besonders die Sicherheit und Klangschönheit der Chöre. In der Wahl der Solisten hatte Jaschke eine überaus glückliche Hand. Das Orchester stellte der Breslauer Orchesterverein. Die Aufführung stellte für diesen Winter zweifellos den Höhepunkt des gesamten Musiklebens in Oberschlesien dar. Rektor Kaboth

*) Wir nehmen von dieser Aufführung deshalb besonders Notiz, weil Beuthen an der gefährdesten Grenze des Deutschtums liegt, der Wert derartiger Aufführungen also noch ein besonderer ist.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„The Boatswain Mate (Der gute Freund), Oper in 2 Akten von Ethel Smyth (London, Old Vic Theatre).

„Hagith", Oper in 1 Akt von Karol Szymanowski (Warschau, Staatsoper).

„Der treue Soldat", „Die Weiberverschwörung", Singspiele von Franz Schubert (Stuttgart, Landestheater).

„Die Burg des Herzogs Blaubart", Oper in einem Akt. „Der holzgeschnittene Prinz", Tanzspiel in einem Akt von Béla Bartók (Frankfurt a. M., Opernhaus).

„Marion", Ballettpantomime in 3 Bildern von Paul von Klenau (Wiesbaden, Staatstheater).

„Ein Tanzspiel", Ballettpantomime von Franz Schreker (Darmstadt, Landestheater).

„Debora und Jaële", Oper von Ildebrando Pizzetti (Mailand, Scala).

„Der Dieb des Glücks", eine heitere Oper in drei Akten von Bernhard Schuster (Wiesbaden, Staatstheater).

„Traumspielsuite" für großes Orchester von E. v. Reznicek (Duisburg).

„Feierliches Vorspiel" für großes Orchester von Karl Vocke (Speyer, Landessinfonieorchester).

Zweite Sinfonie (A-Dur) von Hans Maria Dombrowski (Stettin).

„Frühlingssinfonie" von H. Schulz-Stegemann (Halberstadt).

„Jedermann" von Hermann Unger (Köln, Gürzenich).

„Flamme", Männerchorzyklus von Erwin Lendvai (Leipzig, Zoologischer Garten).

Requiem für Soli, Chor und Orchester von Frederick Delius (London).

Suite in vier Sätzen für Klavier. Nr. 2. D-Dur von Fritz von Bose (Leipzig, Tonkünstlerverein).

„Hanneles Himmelfahrt", sinfonische Dichtung op. 5 von Hermann Ullrich (München, Tonhalle).

D-Moll-Trio für Horn, Violine und Klavier von Werner Wehrli (Aarau, Cäcilien-Verein).

„Vom Lieben und Leiden", Männerchorwerk von Paul Giers (Heidelberg).

„O Traurigkeit, o Herzeleid", Choralkantate für gemischten Chor, Einzelstimmen und Orgel von Ulrich Grunmach (Eberswalde, Stadtkirche).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Byzanz" (die umgearbeitete Oper „Theophano") von Paul Graener (Leipzig, Neues Theater)

„Der Letzte", Oper von R. E. Ziegel (Greifswald, Stadttheater).

„Der Schatzgräber" von Franz Schreker (Graz, Opernbühne, österreichische Uraufführung).

„Oriente immaginario", Oper von Francesco Malipiero (London).

KONZERTWERKE

Sinfonia concertante für Klarinette, Violoncello und Orchester von Robert Blum, Kleine Sonate für Fagott und Klavier von Reinhold Laquai (Zürich, Freie Orchester-Vereinigung).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

Flötensonate B-Dur op. 121 von S. Karg-Elert. Vier Gesänge für Alt von E. Mattiesen. Streichquartett G-Dur op. 20 von H. Suter (Leipzig, Tonkünstlerverein).

„Suite" für Streichorchester von Joh. Berghout (Haag).

„Tod und Verklärung" von Richard Strauß (Kapstadt).

„Der Goldschmied von Toledo" von Jaques Offenbach (London, Convent-Garden-Oper und in Edinburgh).

„Die Dorfschule" von Felix von Weingartner (Rom, Constanzi-Theater; Haag, Nationaloper).

„Die Todestarantella" von Julius Bittner (Köln, Stadttheater und am Stora-Theater in Göteborg).

„Der Schatzgräber" von Fr. Schreker (Wien, Staatsoper).

„Der verlorene Sohn", Pantomime von Wormser (Stuttgart, Landestheater).

Sonate für Klavier und Violine D-Moll von Fritz Brun (München).

„Drei Hymnen" von Friedrich Hölderlin. Musik von R. Strauß (Kristiania und Stockholm).

„Psalm 22" für eine Singstimme und großes Orchester von Ernest Bloch (Wiesbaden, Kurhaus).

„Ilsebill" von Friedrich Klose (Zürich, Stadttheater; Wiesbaden, Staatstheater).

„Das höllisch Gold" von Julius Bittner (Halle, Stadttheater).

„Die Vögel" von Walter Braunfels (Hamburg, Stadttheater).

„Mona Lisa" von Max von Schillings (Neuyork, Metropolitan-Opera).

Achte Sinfonie von Mahler (Mainz, Liedertafel).

Musik im Auslande

Bern. Die hiesigen Künstler Franz Chardon (Klavier) und K. Eugen Kremer (Violine) veranstalten in dieser Saison 4 Kammermusikabende unter Mitwirkung einheimischer und auswärtiger Solisten. Der erste wurde mit dem bekannten Viola-Alta-Spieler P. L. Neuberth aus Paris gegeben. Er spielte, durch seinen schönen Ton entzückend, manches hier Unbekannte, wie „Thème Varié" von Georges Hüe, „Berceuse" von Leo Sachs, die technisch sehr schwere „Sonate" für Viola-Alta allein von Marcelle Soulage (Neuberth gewidmet). Kremer und Chardon spielten mit Reiz und Geschmack die Violinsonate von Josef Haas, die gut gefiel. Die drei Künstler vereinigten sich, hierauf für die Uraufführung in der Schweiz eines Trios für Violine, Viola und Klavier von Georges Migst, das ein Bild der gegenwärtigen französischen Harmonik in ihren klanglichen Finessen gibt. Der Erfolg des Abends war bedeutend.

Im Sommer und Herbst werden in Buenos Aires und Rio de Janeiro Parsifal und der Nibelungenring in deutscher Sprache von deutschen Sängern aufgeführt. Mitwirkende sind Dr. Schipper, Hans Bechstein und Helene Hirn aus München, Walter Kirchhoff, Karl Braun, Helene Wildbrunn und Frau Jäger-Weigert aus Berlin, Maria Deimann aus Stuttgart und Lotte Lehmann, Alice Mertens und Rudolf Bandler aus Wien. Dirigenten sind Felix Weingartner und Dr. Ludwig Kaiser, Spielleiter Karl Schmaus aus Berlin.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Staatliche Musikschule zu Weimar. Die 1872 als „Großherzogliche Musikschule" von Müller-Hartung begründete jetzige Staatliche Musikschule zu Weimar feiert am 24. Juni 1922 ihr 50jähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß sind für die Tage vom 23.—25. Juni mehrere festliche Veranstaltungen geplant. Frühere Schüler der Anstalt, die der Jubiläumsfeier beiwohnen möchten, werden aufgefordert, sich schriftlich an den Direktor der Staatlichen Musikschule zu Weimar, Professor Hinze-Reinhold, oder an das Sekretariat zu wenden. Insbesondere würde es mit Freude begrüßt werden, wenn einstige Orchesterschüler sich bereit erklärten, bei dem Hauptkonzert am 24. Juni im Festorchester mitzuwirken.

Von Gesellschaften und Vereinen

Orchester- und Chorleiterverband. Als Gruppe Ost- und Westpreußen schlossen sich die namhaftesten Musikdirektoren beider Provinzen, dem über ganz Deutschland verbreiteten zirka 5000 Mitglieder umfassenden Verband der Orchester- und Chorleiter an. In der ordentlichen Generalversammlung wurden nach Annahme der Satzungen folgende Herren in den Vorstand gewählt: aus Königsberg: Generalmusikdir. Dr. Kunwald (1. Vorsitzender), Kgl. Musikdir. Fiebach (2. Vorsitzender), Musikdir. Ninke (Schriftführer), Kapellmeister Reuß (Kassierer), Kgl. und städt. Musikdirektor Notz (Ehrenchormeister), Insterburg, und Musikdirektor Wagner, Elbing (Beisitzer). Zweck der Vereinigung ist die Beratung und Unterstützung in allen beruflichen, künstlerischen und wirtschaftlichen Angelegenheiten, (kostenlose Stellenvermittlung, Rechtsschutz, Unterstützung in Krankheit und Not, Pflege guten Einvernehmens der Mitglieder, Schiedsspruch in Streitfällen). Anfragen sind zu richten an Musikdirektor Ninke, Königsberg, Steindamm.

Musikfeste und Festspiele

Zürich. Die diesjährigen Internationalen Festspiele sind auf die Zeit vom 10. bis 31. Mai festgesetzt. Ihrem internationalen Charakter entsprechend bringen die Festspiele auch französische und englische Aufführungen. Sie beginnen am 10. Mai mit einem Gastspiel des Zürcher Stadttheaters unter seinem neuen Direktor Paul Trede mit der Uraufführung von Othmar Schoecks neuer Oper „Venus". Am 12. Mai erfolgt als Huldigung an den in diesem Jahre seinen 60. Geburtstag feiernden Schweizer Meister eine Aufführung der „Ilsebill" von Friedrich Klose, am 13. gelangt unter persönlicher Leitung des Komponisten Rezniceks „Ritter Blaubart" zur Aufführung. Am 16. Mai wird Generalmusikdirektor Bruno Walter (München) „Die Fledermaus" dirigieren, für die ein hervorragendes Solistenensemble gewonnen wurde. Am 19. Mai leitet wiederum Bruno Walter die erste Aufführung von „Tristan und Isolde" mit Kurt Taucher (Dresden) als Tristan, Emmy Krüger als Isolde, Paul Bender König Marke, Karin Branzell (Berlin) Brangäne, Friedrich Plaschke Kurwenal. Dann folgen Aufführungen der Schauspieltruppe des Londoner Everyman-Theatre. Die letzten Aufführungen übernimmt ein Solistenensemble der Pariser Opéra-Comique unter Leitung von Albert Wolff, dem ersten Kapellmeister des Institutes. Zum ersten Male wird man in Zürich bei dieser Gelegenheit Bizets „Carmen" in französischer Auffassung vorführen und Charpentiers „Louise" wird seine Zürcher Erstaufführung erleben. Mit den Wiederholungen der verschiedenen Aufführungen sind im ganzen 15 Vorstellungen vorgesehen.

Oldenburg. In der Zeit vom 10.—21. Juni findet eine Festwoche statt. Neben einer Reihe von Theater- und Konzertaufführungen, zu denen hervorragende Gäste herangezogen werden sollen, werden interessante Ausstellungen gezeigt, unter denen die Eröffnung des neu eingerichteten Landesmuseums die größte Beachtung finden dürfte.

Wien. Für kommenden Herbst ist ein Schubertfest großen Stils in Aussicht genommen.

Das schweizerische Tonkünstlerfest findet in diesem Jahr vom 13.—14. Mai in Zug statt. Zwei Kammermusikaufführungen schweizerischer Tondichter und ein Festgottesdienst in der Michaelskirche sind vorgesehen. Zur Uraufführung gelangt des verstorbenen Hans Hubers Festmesse In honorem Beatae Mariae Virginis für Soli, Chor und Orchester.

Deutsches Chor- und Kammermusikfest in München. Unter dem Titel „Deutsche Chor- und Kammermusik“ werden in den Sommermonaten in München eine Reihe von Festkonzerten stattfinden, die während der Gewerbeschau Münchens musikalische Eigenart und Bedeutung dartun sollen. Die künstlerische Gesamtleitung liegt in den Händen eines vorläufigen Ausschusses, dem angehören: Bruno Walter, Sigmund von Hausegger, Prof. H. W. von Waltershausen, Akademieprof. Eberhard Schwickerath, Dirigent der „Konzertgesellschaft für Chorgesang“, Dr. Ludwig Landshoff, Dirigent des Münchener Bach-Vereins, und Schulrat Friedrich, 1. Vorsitzender des Münchener Lehrergesang-Vereins. Geschäftsstelle: Süddeutsches Konzertbureau München, Residenzstr. 13.

Maifestspiele in Plauen Die Direktion des Stadttheaters zu Plauen (Dr. Eckert) bereitet Festspiele ganz großen Stiles vor, wie sie in Plauen bislang noch nicht geboten und für die zahlreiche erste deutsche und und österreichische Bühnenkünstler verpflichtet sind. Die Reihenfolge der in Aussicht genommenen Opernvorstellungen ist: 6. Mai: Figaros Hochzeit; 7. Mai: Amelia (Ein Maskenball); 9. Mai: Tristan und Isolde. Von auswärtigen Kräften wurden verpflichtet: Gastdirigenten: Prof. Lohse (Leipzig), Kapellmeister Kutzschbach (Dresden), Prof. Laber (Gera); Solisten: Kammersänger Feinhals (München), Kammersänger Wolf (München), Kammersänger Manowarda (Wien); Kammersängerin Windheuser (Wien), Kammersängerin Kurt (Neuyork), Kalser (Hamburg), Frl. Schultz-Dornburg (Leipzig), Kammersängerin Bosetti (München).

Wiener Opernfestspiele in Oberschlesien. Vom 14. April bis einschließlich 15. Mai finden in Kattowitz, Beuthen und Gleiwitz unter der künstlerischen Oberleitung von Hermann Frischler Festspiele großen Stils mit hervorragenden Kräften der Wiener Opernbühnen im Rahmen einer Serie von Festspielaufführungen statt.

Wiesbaden. In der Zeit vom 1. Mai bis 6. Juni sind 6 Festkonzerte vorgesehen. Mitwirkende sind u. a. Carl Schuricht, Grete Stückgold, Richard Tauber, Hermann Abendroth und Fritz Busch.

Bonn. Das Beethovenhaus veranstaltet vom 21. bis 25. Mai ein fünftägiges Musikfest mit einem auserlesenen klassischen und modernen Programm und unter Mitwirkung erster Künstler.

Schumannfest in Zwickau. Das von der Schumanngesellschaft Zwickau geplante Schumannfest wird am 17. und 18. Juni in Zwickau abgehalten und drei große Konzerte umfassen. Als Solisten haben zugesagt Prof. M. Pauer (Stuttgart), Prof. Berber (München), das Rosenthal-Quartett (Leipzig), zu denen noch kommen Dr. Wüllner, Prof. Dr. Pfitzner, Prof. Klengel. Die Stadtkapelle wird durch auswärtige Kräfte verstärkt. Weiter beabsichtigt die Gesellschaft den Ankauf des ganzen schriftstellerischen Nachlasses Schumanns für das hiesige Schumann-Museum. Eine sorgfältige Katalogisierung der Bestände des Museums ist durchgeführt worden.

Essen. Ein Brahmsfest findet vom 15.—22. Mai statt.

Das Händelfest in Halle a. S. wird in den Tagen vom 25.—28. Mai d. J. stattfinden. Die Robert-Franz-Singakademie bringt zwei Oratorien, „Semele“ und „Susanna“, unter Leitung von Prof. Alfred Rahlwes. Das Stadttheater führt die Oper „Orlando Furioso“ auf, ein Kirchenkonzert des Stadtsingechores (Leitung: Chordirektor Karl Klanert), ein Kammerkonzert des Hallischen Händelvereins, ein Sinfoniekonzert des Stadttheaterorchesters unter Leitung von Dr. Georg Göhler sind u. a. vorgesehen. Von besonderem Interesse wird sodann eine Händel-Ausstellung in der Moritzburg sein. Auch aus England liegen schon mancherlei Anmeldungen vor; ein englischer Musikfreund stellte dem Festausschuß eine namhafte Summe zur Verfügung. (Geschäftsstelle: Halle a. S., Markt 22 II. [Goldner Ring].)

Das 92. Niederrheinische Musikfest findet in den Tagen vom 8.—14. Juli im Opernhaus zu Köln statt. Die Konzerttage sind der 9., 11. und 13. Juli. Die Generalproben sind an den Tagen vor den Hauptkonzerten. Das Programm ist folgendes: 1. Tag: 1. Mendelssohn, 114. Psalm für achtstimmigen Chor und Orchester; 2. Beethoven, Violinkonzert (Bronislaw Hubermann); 3. Bruckner, 8. Sinfoniekonzert (C-Moll). 2. Tag: Hans Pfitzner, Von deutscher Seele, romantische Kantate unter Leitung des Komponisten. 3. Tag: Zur Erinnerung an den 25. Todestag von Johannes Brahms, 1. Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen gemischten Chor a cappella; 2. Klavierkonzert B-Dur (Eugen d'Albert); 3. Schicksalslied für gemischten Chor; 4. 1. Sinfonie C-Moll.

Düsseldorf. Bei dem diesjährigen Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins gelangen folgende Werke zur Aufführung: a) Orchesterwerke: Karl Horwitz, Sinfonische Ouvertüre für großes Orchester; Alois Haba, Sinfonische Fantasie für Klavier und Orchester; Ewald Strässer, 5. Sinfonie, G-Dur; A. v. Webern, Passacaglia für großes Orchester; Emil Peeters, Sinfonische Musik für Kammerorchester, Solovioline und eine Sopranstimme; Georg Graener, 2. Sinfonie. b) Chorwerke: Viktor Merz, „Natur“, Hymnus für vier Solostimmen, gemischten Chor und großes Orchester; Manfred Gurlitt, Drei Szenen aus der musikalischen Legende „Die Heilige“; Max Reger, Der 100. Psalm. c) Kammermusik: Karl Pisk, Sonate für Violine und Klavier; W. v. Bartels, Lieder für Bariton; J. Horenstein, Lieder für Sopran; Arthur Schnabel, Streichquartett; Wilhelm Knöchel, Streichquartett, G-Dur; Philipp Jarnach, Sonate für Flöte und Klavier; A. Jemnitz, Lieder für Baß; Max Reger, Klavierquintett C-Moll. Nachgelassenes Werk, Uraufführung. d) Opern: Karl Ehrenberg, „Anneliese“; Hans Sommer, „Der Waldschratt“. (Die Aufführung dieses Werkes ist noch unbestimmt.)

Persönliches

Am 13. Mai feiert der in Leipzig lebende norwegische Komponist Johannes Haarklou (geb. 13. Mai 1847 in Sandfjord) seinen 75. Geburtstag, dessen wir denn doch gedenken möchten. Haarklou studierte in Leipzig (1873—1875 unter Richter, Jadassohn, Kretzschmar), dann in Berlin (Bungert, Kiel, Haupt). Von 1880 war er Organist an der alten Akerskirche in Christiania, 1875—1888 Dirigent populärer Sinfoniekonzerte, längere Zeit Kritiker der „Morgenposten“. Seit zwei Jahren lebt Haarklou in Leipzig im Ruhestand. Haarklou hat fünf Opern geschrieben, wovon vier, „Die Mariensage“, nicht weniger als 18mal in Christiania zur Aufführung gelangten, ferner vier Sinfonien, ein Violin- und ein Klavierkonzert, Orchesterwerke, Kammermusik, Klavier- und Orgelwerke und Lieder. Manches ist in nordischen Verlagen erschienen, der größte Teil außer den Opern aber in Deutschland bei Gebrüder Reinecke in Leipzig. Zur Zeit sind das Oratorium „Die Schöpfung und die Menschheit“ im Klavierauszug im Stich. Haarklou gilt als ein echter Könner, der wirklich etwas zu sagen hat. Sein Stil besteht wie bei Grieg in einer Verschmelzung der deutschen Romantik mit der musikalischen Sprache seiner Heimat.

Paris. Der Komponist George Hue wurde als Nachfolger Saint-Saëns zum Mitglied der Pariser Akademie der schönen Künste gewählt.

Charlottenburg. Georg Hartmann, der Leiter des Deutschen Opernhauses, wurde jetzt an seinem 60. Geburtstage zum Intendanten ernannt.

Leipzig. Die Sopranistin Käte Grundmann ist von Mitte Mai ab zu einer dreiwöchigen Konzertreise nach dem Baltikum, Finnland, Schweden und Norwegen verpflichtet worden.

Leipzig. Günther Ramin, der Organist der Thomaskirche, wurde vom Lehrergesangverein an Stelle des verstorbenen Prof. H. Sitt zu seinem ersten Liedermeister gewählt.

Jani Szanto, der ausgezeichnete Violinvirtuos, ist als Nachfolger Petschnikoffs an die Münchner Akademie der Tonkunst berufen und von der bayrischen Regierung zum Professor ernannt worden.

Mannheim. Als erster Kapellmeister wurde Erich Kleiber an das Nationaltheater verpflichtet.

Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch in Dessau ist für Monat Mai als Gastdirigent nach München eingeladen worden. Er wird ein Sonderkonzert im „Odeon" leiten mit Beethovens zweiter und Brahms' dritter Sinfonie. Ferner wird er die „Meistersinger", die „Zauberflöte" und die „Walküre" im Nationaltheater dirigieren. Das Gastspiel wird über seine Berufung als Operndirektor nach München endgültig entscheiden.

Frankfurt. Dr. Ernst Lert ist zum Intendanten der Oper ernannt worden.

Herr Fritz Griem, ein ehemaliger Schüler Prof. R. Teichmüllers, ist als Lehrer für die Klavier-Ober- und Ausbildungsklassen am Konservatorium in Saarbrücken verpflichtet worden. Der Künstler führte sich in einem Konzert erfolgreich ein.

Ehrenfriedersdorf. Kantor Nestler beging sein 30jähriges Jubiläum als Orgelvirtuos, Leiter der Kantorei und des Damenchores.

Hans Sommer †. Der bekannte Opern- und Liederkomponist Hans Sommer ist in Braunschweig am 28. April im Alter von 85 Jahren gestorben. Sommer gehört mit Strauß, Schillings und F. Rösch zu den Begründern der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer".

Richard Batka †. Man wußte schon lange auch außerhalb Wiens, daß Batkas Gesundheitszustand sehr zu wünschen übrig lasse. Jetzt hat ihn der Tod Mitte April im 54. Jahre erreicht, und zwar in Wien, wohin er von Prag aus im Jahre 1908 als Musikreferent des „Wiener Fremdenblatt" und als Mitherausgeber der damals begründeten Musikzeitschrift „Der Merker" übergesiedelt war. Batka verdient es, etwas näher gewürdigt und charakterisiert zu werden, zumal er vor einigen Jahrzehnten besonders als musikalischer Redakteur des damals tonangebenden „Kunstwart" eine sehr wichtige Rolle im deutschen Musikleben gespielt hat. Batka gehörte zu den Musikschriftstellern, die zwischen Literatur und Musik stehen und sich der letzteren vor allem von der literarisch-dichterischen Seite nähern, woher es denn auch kommt, daß der Verstorbene sein Interesse vor allem der Vokalmusik, im besonderen dem Lied und der Oper widmete, z. B. sehr stark für Hugo Wolf eintrat, weiterhin aber dazu gelangte, einer der erfolgreichsten Librettisten und Bearbeiter von Operntexten (L. Blechs „Versiegelt", Kienzls „Kuhreigen" u. a.) zu werden. Ohne musikalisch wirklich durchgebildet zu sein, war Batka ein wirklich musikalischer und vor allem künstlerischer Mensch, wobei er bei Behandlung musikalischer Themen zwar nicht zur eigentlichen Tiefe gelangte, durch seine überaus lebendige, künstlerische Darstellungsgabe — Batka war ein wirkliches schriftstellerisches Talent — gerade für die breiteren Musikkreise eine sehr wichtige Vermittlerrolle spielte. Batka besaß die Gabe, sich künstlerisch rasch in eine Materie einzuleben, welches Talent ihm auch sehr zustatten kam, als er sich an musikhistorische Arbeiten machte (u. a. „Geschichte der Musik in Böhmen", „Geschichte der Musik"), die bei einem Mann, der keine eigentlichen musikhistorischen Studien getrieben hatte, immerhin mit Ehren genannt werden müssen. — Batka wurde am 14. Dezember 1868 in Prag geboren, wo er Germanistik und Musik studierte und zum Dr. phil. promovierte.

Wien. Der Kapellmeister der Volksoper Dr. Ludwig Kaiser ist für mehrere Monate nach Südamerika verpflichtet worden, um dort Aufführungen des Ringes und des Parsifal zu leiten.

Stuttgart. Als Nachfolger von Fritz Busch ist Prof. Carl Leonhardt, I. Kapellmeister am Nationaltheater in Weimar, berufen worden. Leonhardt hatte als einziger der Kandidaten hier den Tristan dirigiert, und zwar mit starkem Erfolge. (Knappertsbusch ist für München in Aussicht genommen.)

Leipzig. Dr. H. Thierfelder ist von der Europäischen Studentenhilfe in Genf zu einer dreiwöchigen Konzertreise nach dem Baltikum und den Nordländern verpflichtet.

Dr. Ernst Kunwald, der verdienstvolle, jahrelang in Amerika internierte Dirigent und Musiker, welcher seit zwei Jahren mit außerordentlichen Erfolgen die Königsberger Sinfoniekonzerte leitet, ist von der Stadt Königsberg zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

Wiesbaden. Hier starb der Direktor des Konservatoriums, Arthur Michaelis, der als Violinpädagoge (er war Schüler Joachims) einen vorzüglichen Ruf genoß.

Stuttgart. Erich Band ist als Nachfolger Fritz Buschs mit dem Lehrauftrag für den Dirigentenkurs an die Hochschule für Musik berufen worden.

Franz Ondriczek, der einst berühmte Geiger, ist im Alter von 63 Jahren gestorben.

Darmstadt. Einen Bodo-Wolf-Abend mit Liedern, den Übertragungen zweier Orchesterwerke und der Uraufführung eines Variationenwerks für Klavier und Violine op. 25 veranstaltete der hiesige Musikverein.

Rektor Große-Weischede wurde in Anerkennung seiner mehr als 50 Jahre bewährten Organistentätigkeit und seiner Verdienste um die Hebung des Kirchengesanges von dem Presbyterium der Bochumer ev. Altstadtgemeinde zum Kirchenmusikdirektor gewählt. Große-Weischede ist der Nestor der westfälischen Kirchenmusiker und erfolgreicher Komponist der drei Kirchenoratorien „Der Erlöser", „Johannes der Täufer" und „Luther".

Kapellmeister H. Scherchen wurde für ein Museumskonzert in Frankfurt a. M. verpflichtet, wie er nächsten Herbst ein Konzert des Musikkollegiums in Winterthur leiten wird.

Besitzwechsel. Der Musikverlag Carl Simon zu Berlin W 35 erwarb den Verlag Paul Koeppen, in dem hauptsächlich bekannte Autoren der Harmoniummusik vertreten sind. Die bekannte Kollektion Carl Simon (Harmoniummusik) vereinigt hierdurch alle Gattungen der wertvollen deutschen Harmoniumliteratur.

Preisausschreiben

Die National Foederation der Musik-Klubs in Philadelphia veröffentlicht ein Preisausschreiben von 1000 Dollars für eine Pantomime und 500 Dollars für ein Kammermusikwerk für Flöte, Oboe, Violine und Klavier und zwei Singstimmen. (Über die näheren Bedingungen können wir leider keine Auskunft geben.)

Geschäftliche Mitteilung

Wir sind nunmehr in der Lage, denjenigen unserer neuen Abonnenten, die mit dem 2. Januarheft keine Musikbeilage (J. Weismann, Andantino für Violine und Klavier) erhalten haben, diese jetzt nachzuliefern, und bitten, falls noch Interesse für dieselbe vorhanden, um Bekanntgabe der Adresse und Einsendung des Portos von 50 Pf., worauf sofortige Zusendung erfolgt.

Verlag der Zeitschrift für Musik,
Leipzig, Seeburgstr. 100.

BEZUGS-BEDINGUNGEN

DER „ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK"

AB 1. JULI 1922 KOSTET DIE Z. F. M. VIERTELJÄHRLICH:

IN DEUTSCHLAND UND DEUTSCH-ÖSTERREICH:

Durch Buch- und Musikalienhandlung zum Abholen M. 30.—
Beim Postamt bestellt und bezahlt (einschl. Postgeb.) M. 33.-*
(*Nur innerhalb Deutschlands)

Vom Verlag direkt unter Streifband einschl. Porto M. 40.—
(Einzelhefte M. 6.—, Spezialhefte M. 7.50, Doppelhefte M. 9.—)

IM AUSLAND:

Durch Buch- und Musikalienhandlung nach Baltische Staaten, Balkanstaaten, Polen, Tschecho-Slowakei u. Ungarn . . . . . . M. 30.—
Nach allen sonstigen Auslandsplätzen . . . . M. 100.—
Bei direktem Bezug vom Verlag kommen zu obigen, im voraus einzusendenden Preisen Portospesen, z. Zt. für 6 Hefte M. 20.-

Einbanddecken für den Jahrgang 1921 M. 20.—

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 11, erscheint am Sonnabend, den 3. Juni 1922

„Zwo Seelen — zu gewiß fühl' ich's! —
Zwo Seelen kämpfen in meiner Brust."

Wielands Zweiseelenmotiv übernahm kein Geringerer als Goethe. Doch Schiller verschärfte noch diesen Dualismus, indem er statt von zwei „Seelen" ausdrücklich von dem Gegensatze sprach zwischen „Sinnenglück" und „Seelenfrieden". Noch schroffer entwickelte sich dieser Gegensatz bei Jean Paul. Bei ihm führte er bereits zu dem furchtbaren Motive des Doppelgängertumes. Unmittelbar hieran knüpfte aber unser Hoffmann an.

Im Jahre 1815 und im folgenden Jahre erschienen seine „Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners". Hoffmann selber hat die „Elixiere" später „ein seltsames Buch" genannt, „das, auf den tiefsten katholischen Mystizismus basiert, soviel Wahnsinniges und Teuflisches enthielt, daß es ihn bei sanften, hochgescheuten Personen um allen Kredit hätte bringen können". Er unterdrückte sogar nicht ganz den Wunsch, jenes phantastische Buch nicht in die Welt geschickt zu haben.

Die „Elixiere" sind in der Tat das tollste Erzeugnis alleräußerster Zerrissenheit. Ewig taumelt Hoffmanns Medardus zwischen einer „höheren Welt wunderbarer Visionen" und dem „gemeinsten Leben", zwischen Sinnenbrunst und himmlischer Ekstase. Verwirrt, verzweifelt kann er sagen, nachdem sich ein Doppelgänger leibhaft in sein Leben gemischt hat: „Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin; mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!"

Wie sehr jenes Bedenken Hoffmanns, ob er ein so ausschweifendes Buch nicht besser hätte ungeschrieben gelassen, berechtigt war, wird uns klar, wenn wir erfahren, daß Walter Scott hauptsächlich auf diesen phantastischen Roman hin den Stab über Hoffmann brach und daß ihm Goethe beipflichtete. Doch wir verdanken Hoffmann einen anderen Roman, der über die schwülen und fieberhaften „Elixiere" weit hinausragt. Er betitelt sich „Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern." Der erste Band erschien 1820, der zweite 1822.

Die Form des Romanes gemahnt an Jean Paul, nur daß Hoffmann scheinbar noch willkürlicher verfuhr. Denn er schob mitten in Murrs Selbstbekenntnisse herausgerissene Seiten aus der Biographie seines Kapellmeisters. Aber trotz seiner barocken Manier verlor er durchaus nicht die Herrschaft über seinen Stoff, ja, er wußte ihn derart zu bändigen, daß ein Werk entstand, welches in mancher Hinsicht an den großartigsten humoristischen Roman der Weltliteratur, an den „Don Quijote" des Cervantes heranreichte.

Auch Hoffmann behandelt hier den Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit. Sein eigener Dualismus bricht jedoch gar bald hervor und zeitigt nun das eigentümlichste Farbenspiel. Die beiden Welten bleiben bei ihm nicht getrennt. Gerade weil er sie als „zwei Seelen" in seiner Brust trägt, schillert die eine Welt in die andere hinüber. Daraus entwickelt sich ein höchst reizvoller, vielleicht nicht immer beabsichtigter, dafür jedoch nur um so bestrickenderer, im Kerne allerdings verzweifelter Humor. Wir sehen den kuriosesten aller Berliner Kammergerichtsräte bald als Kreisler oder Meister Abraham, bald als Murr die wunderlichsten, halsbrecherischsten Sprünge machen.

Der Kater ist ein wahrer Racker. Er, der sich an die Welt mit klammernden Organen hält, möchte beileibe kein Materialist sein. Doch je idealistischer er sich gebärdet, desto stärker fühlen wir seine, aber nicht bloß *seine* animalische Natur. Jene Worte kommen uns in den Sinn, mit denen Hoffmann selber auf seinem letzten Krankenlager den Trost, das Leben sei der Güter höchstes nicht, heftig zurückwies: „Nein, nein, leben, leben, nur leben — unter welcher Bedingung es auch sein möge!" Daher denn auch des Katers sprühende Lebenswärme! Wer kann ihm widerstehen, wenn er auf steilen Liebeswegen wandelt, sich dem Burschenleben ergibt oder kultivierter Eleganz? Wir glauben gern, daß er der „illustren Familie des gestiefelten Katers" angehört, und lauschen schmunzelnd dem Literarhistoriker, der uns belehrt, er, nämlich der Kater, nicht etwa der Literarhistoriker, habe den berühmten „Hiddigeigei" und „Spiegel, das Kätzchen" zeugen helfen. Ja, er ist ein produktives Geschöpf, und schon deshalb dünkt uns Murr mindestens ebenso notwendig für die Welt und ein abgerundetes Bild von ihr wie sein Meister Abraham und sein späterer Herr, der Kapellmeister Kreisler.

Meister Abraham gehört zu den phantastischen Sonderlingen, an denen Hoffmanns Schriften so reich sind. Von Beruf ist er Orgelbauer. Mit Vorliebe treibt er aber niedere und sogar höhere Magie. „Niemals" — kann er von sich sagen — „war ich ein gemeiner Mensch, unerachtet mich manche dafür hielten. Denn in mir glühte alle Liebe, die der ewige Weltgeist selbst ist." Diese Liebe versetzt ihn bisweilen in förmliche Ekstase. Wird er jedoch darin gestört, erfolgt leicht ein höchst charakteristischer Umschlag. Auf seinem Gesichte verbreitet sich dann „jene seltsame, beinahe grinsende Freundlichkeit", die mit seinem „übrigens treuherzigen Wesen" in dem „wunderlichsten Zwiespalt" steht und seiner ganzen Erscheinung den Anstrich einer „etwas unheimlichen Karikatur" gibt. Kein Wunder, daß es gerade ihn mit magischer Gewalt zu Kreisler zieht.

Kreisler ist Hoffmanns Lieblingsgestalt, ja, das unmittelbarste Abbild seines Wesens. Das meiste — es ist leider nicht viel —, was wir über Hoffmanns Jugend wissen, verdanken wir der Biographie seines Kapellmeisters. Warum ihn der Dichter „Kreisler" genannt hat? Darauf läßt Hoffmann seinen Helden antworten: „Es ist ganz unmöglich, daß Sie meines Namens Abstammung in dem Worte Kraus finden und mich, nach der Analogie des Wortes Haarkräusler, für einen Tonkräusler oder gar für einen Kräusler überhaupt halten können, da ich mich alsdann eben Kräusler schreiben müßte. Sie können nicht wegkommen von dem Worte Kreis, und der Himmel gebe, daß Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen, wie wir wollen. In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler." Er fährt dann aber fort: „Wohl mag es sein, daß er oft, ermüdet von den Sprüngen des St. Veits-Tanzes, zu dem er gezwungen, rechtend mit der dunklen, unerforschlichen Macht, die jene Kreise umschrieb, sich mehr als einem Magen, der ohnedies nur schwächlicher Konstitution, zusagt, hinaussehnt ins Freie. Und der tiefe Schmerz dieser Sehnsucht mag nun wieder eben jene Ironie sein, die Sie so bitter tadeln, nicht beachtend, daß die kräftige Mutter einen Sohn gebar, der in das Leben eintritt, wie ein gebietender König. Ich meine den Humor, der nichts gemein hat mit seinem ungeratenen Stiefbruder, dem Spott."



Mit Genehmigung des Verlegers (Bibliographisches Institut / Leipzig)

Kreislers Humor entstammt also der Ironie, und diese steht wieder in innigstem Zusammenhang mit der so ungeheuer vieldeutigen, romantischen Ironie, als deren Folie R. Haym in seinem klassischen Werk über die romantische Schule den „Widerstreit zwischen Endlichem und Unendlichem" bezeichnet. Die auf Kreisler übergegangene Ironie Hoffmanns verleugnet jedenfalls nicht ihren Ursprung aus dem unserem Dichter nun einmal eigentümlichen „chronischen Dualismus."

Wer die Art betrachtet, wie der von seiner Julia begeisterte Kreisler über die „Liebe des Künstlers" spricht, über seine Neigung zu Träumen, über den jedem Menschen am Ende doch angeborenen „Hang zum Fliegen", muß in Kreisler freilich einen unbedingten Vertreter des Spiritualismus vermuten. Doch Hoffmann war nicht umsonst ein leidenschaftlicher Leser von Rousseaus „Bekenntnissen". Viel zu ehrlich, um seinen Leser bei jener Meinung zu belassen, sorgte er vielmehr dafür, Kreislers wahren Charakter immer wieder ins rechte Licht zu rücken.

Eine „schwermütige Sehnsucht" durchdringt den Kapellmeister. Es bleibt aber nicht bei dieser Sehnsucht. Sagt doch Kreisler selber: „Nicht die Sehnsucht ist es, die, wie jener tiefe Dichter so herrlich sagt, aus dem höheren Leben entsprungen, ewig währt, weil sie ewig nicht erfüllt wird, weder getäuscht noch hintergangen, sondern nur nicht erfüllt, damit sie nicht sterbe; nein — ein wüstes, wahnsinniges Verlangen bricht oft hervor nach einem Etwas, das ich in rastlosem Treiben außer mir selbst suche, da es doch in meinem eigenen Innern verborgen, ein dunkles Geheimnis, ein wirrer, rätselhafter Traum von einem Paradies der höchsten Befriedigung, das selbst der Traum nicht zu nennen, nur zu ahnen vermag, und diese Ahnung ängstigt mich mit den Qualen des Tantalus."

Das Paradies, das Kreisler sucht, ist im Grunde die verlorene Einheit seiner Seele ... Kreisler findet sein verlorenes Paradies nicht wieder. Kaum im Traume entdeckt, zerrinnt es sofort, und darum erfaßt ihn mit den Qualen des Tantalus eine „unbeschreibliche Unruhe."

Aus dieser Unruhe heraus hatte einst Tasso in seinem „befreiten Jerusalem" bekannt: mir selbst ein ew'ger Schrecken, werd' ich immer mich selber fliehn, doch mir entfliehen nimmer." Rousseau hatte schmerzlich gestanden, in diesem Verse ein Abbild seines Wesens und Geschicks gefunden zu haben. Hoffmann seinerseits fühlte sich aber dem Verfasser der „Confessions" seelenverwandt, auch im Hinblick auf die Musik, von der Kreisler bekennt: „Nur einen Engel des Lichts gibt es, der Macht hat über den bösen Dämon. Es ist der Geist der Tonkunst, der oft aus mir selbst sich siegreich erhebt, und vor dessen mächtiger Stimme alle Schmerzen irdischer Bedrängnis verstummen."

Der erhabene Geist der Tonkunst durchklingt Kreislers geistliche, aber auch seine weltliche Musik. Wie hinreißend dieser Geist zu wirken vermag, zeigt ein von dem Kapellmeister komponiertes und von ihm und seiner Julia vorgetragenes Liebesduett. „Bald erhoben sich beide Stimmen auf den Wellen des Gesanges wie schimmernde

Schwäne, und wollten bald mit rauschendem Flügelschlag emporsteigen zu dem goldenen, strahlenden Gewölk, bald in süßer Liebesumarmung sterbend untergehen in dem brausenden Strom der Akkorde, bis tief aufatmende Seufzer den nahen Tod verkündeten und das letzte Addio in dem Schrei des wilden Schmerzes wie ein blutiger Springquell hinausstürzte aus der zerrissenen Brust." Alles ist wie gebannt. Eine Hörerin freilich, die Prinzessin, wagt es, zu tadeln, daß man in einem gemütlichen Zirkel „extravagante Sachen" auftische, die „das Innere zerschneiden" und deren „gewaltsamen, zerstörenden Eindruck" man nicht verwinden könne. Da erfolgt in dem Kapellmeister ein überraschender Umschwung: er nötigt Julia zu einem hochkomischen Duett, wobei er Gesichter schneidet, „Gesichter, die einen Cato zum Lachen gebracht hätten." Ganz entsetzt ruft Julia: „Dieser Todessprung von einem Extrem zum anderen zerschneidet mir die Brust!" Die Prinzessin aber sagt: „Sie haben mich ganz mit sich ausgesöhnt, lieber Kreisler! O jetzt verstehe ich Ihren springenden Humor. Er ist köstlich, in der Tat köstlich! Nur in dem Zwiespalt der verschiedensten Empfindungen, der feindlichsten Gefühle geht das höhere Leben auf!"

Kreisler gibt sich indessen keinen Täuschungen hin über die Gefährlichkeit seines Seelenzustandes. Er kennt seinen Zwiespalt. Fühlt er doch, daß der „Teufelskerl von hungrigem Opponenten", der seine gelegentlich mit wahrer Inbrunst vorgetragenen Schwärmereien über Tonkunst und über die Liebe fast zynisch unterbricht, in seinem eigenen Blute steckt. Ihn foltert Angst. „Von jeher hatte er die fixe Idee, daß der Wahnsinn auf ihn laure wie ein nach Beute lechzendes Raubtier und ihn einmal plötzlich zerfleischen werde." Schon meldet sich dieser Wahnsinn. Gewahrt nicht Kreisler einen Doppelgänger?! Durch das Eingreifen Meister Abrahams geht jedoch das Äußerste an ihm vorüber. Im Kloster gelangt der Kapellmeister sogar zur Ruhe. „Selbst der Zorn seines Humors dämpfte sich. Er wurde sanft und weich wie ein Kind. Aber noch mehr als das alles: er glaubte an sich; verschwunden war jener gespenstische Doppelgänger, der emporgekeimt aus den Blutstropfen der zerrissenen Brust." Wird aber dieser Seelenfrieden lange währen? Gegen Ende des zweiten Bandes lesen wir: „Da regten sich die finstern Geister, die so oft Macht hatten über ihn, und griffen schonungslos mit scharfen Krallen in seine wunde Brust." Wenige Seiten darauf freilich: „Da ließen die finstern Geister ab von dem armen Johannes, und ganz aufgelöst in Wehmut und Schmerz, folgte er mit gebeugtem Haupt den Mönchen."

Der Tod hat Hoffmann verhindert, den in Aussicht gestellten dritten Band seines Romanes zu schreiben. Wir wissen also nicht, wie er das Seelenleben seines Helden fortgeführt hätte. Soviel können wir allerdings erkennen, daß er nicht gesonnen war, Kreisler im Kloster stecken zu lassen und den ganzen Roman in die katholische Mystik seiner „Elixiere des Teufels" zu tauchen. Legt er doch dem Kapellmeister tapfere Worte in den Mund gegen die „krampfhafte Ekstase eines berauschenden Kultus" und nicht minder gegen den kunstfeindlichen mönchischen Fanatismus. Seinen Dualismus von Grund aus synthetisch zu überwinden, wäre er aber außerstande gewesen.

Es beweist dies schon die unvollkommene Art, wie er hier des verhängnisvollen Doppelgängermotives Herr wird. Sein Meister Abraham muß nämlich die gespenstische Erscheinung auf die Wirkung eines — verborgenen Hohlspiegels zurückführen. Ärgerlich sagt Kreisler: „Nichts ist abgeschmackter, als wenn man bei solchen vermaledeiten Kunststückchen, die einem die Brust zusammenschnüren, dahinterkommt, daß alles natürlich zugegangen." Darauf Meister Abraham: „Natürlich! als ein Mann von ziemlichem Verstande solltet Ihr doch einsehen, daß nichts in der Welt natürlich zugeht, gar nichts!" Er betont, die gemeinste, am leichtesten zu berechnende Mechanik trete oft mit den geheimnisvollsten Wundern der Natur in Beziehung und könne dann Wirkungen hervorbringen, die unerklärlich bleiben müssen.

Kein Zweifel: der Rationalismus droht hier die Phantastik zu zersetzen; der Zweifel erhebt sich, aber in einer Form, die an eine tiefsinnige Szene in einem neueren Drama gemahnt. — In Ibsens „Kronprätendenten" redet der problematische König Skule mit dem Skalden über die Kunst. Der Skalde nennt als ihre Quellen das Leid oder die Freude, den Glauben oder den Zweifel. „Auch den Zweifel?" fragt Skule rasch. „Ja," antwortet der Skalde, „aber dann muß der Zweifler stark und gesund sein." — „Und wen nennst du einen ungesunden Zweifler?" — „Den, der an seinem eigenen Zweifel zweifelt."

Gerade dieser furchtbare „Zweifel am Zweifel" peinigt aber Hoffmanns Helden. Sie sprechen wohl gelegentlich vom „Glauben" und seinem liebsten Kinde, dem Wunder, kühn sogar von dem „Glauben an sich selbst". Doch diesem Glauben ist nicht zu trauen, weil hinter ihm nur der „Zweifel am Zweifel" steckt, der als rationaler Ausdruck des „chronischen Dualismus" wie eine Schraube ohne Ende bohrt, immer und ewig bohrt und bohrt, bis die geplagte Seele zermürbt ist...

Hoffmanns Hauptwerk bietet einen quellenden Reichtum geformter Gestalten. Scharfe Lichter fallen auf die Insassen des Klosters und geradezu köstlich dargestellt bis in die feinsten realistischen

Einzelheiten ist der Duodezhof des Fürsten Irenäus. Leider fehlt dem Werke aber der Abschluß. Es mangeln die krönenden Spitzen der Türme. Dennoch überragt Hoffmanns Roman die literarischen Erzeugnisse unserer Zeit wie ein gotischer Dom armselige Strohhütten. Die moderne Zerrissenheit hat hier monumentalen Ausdruck gewonnen. Ja, bisweilen blitzt ein Humor auf, der in die letzten metaphysischen Gründe der Natur keck hinableuchtet. So, wenn der Kater mitten aus seinem Kater heraus zu den pessimistischen Katerjünglingen spricht: „O Natur, Natur! Kann es denn geschehen, daß ein paar Tropfen, die der leichtsinnige Kater genießt in unzähmbarer, freier Willkür, Rebellion zu erwecken vermögen gegen dich, gegen das wohltätige Prinzip, das du mit mütterlicher Liebe in seine Brust gepflanzt hast, und nach dem er überzeugt sein muß, daß die Welt mit ihren Freuden, als da sind Bratfische, Hühnerknochen, Milchbrei usw., die beste sei und er das allerbeste in dieser Welt, da ihre Freuden nur für ihn und seinethalber geschaffen sind? — Aber — ein philosophischer Kater erkennt das, es ist tiefe Weisheit darin — jener trostlose, ungeheure Jammer ist nur das Gegengewicht, das die zum Forttreiben in der Bedingung des Seins nötige Reaktion bewirkt, und so ist derselbe (der Jammer nämlich) in dem Gedanken des ewigen Weltalls begründet!"

Die Wirkung E. Th. A. Hoffmanns war zeitweise ungeheuer. Gemäß seiner dreifachen Begabung beschränkte sie sich nicht auf die Literatur, sondern erstreckte sich auch auf die bildende Kunst und besonders auf die Tonkunst. Wir begegnen Hoffmanns Spuren bei Hebbel und Halm, Stifter und Storm, Keller und Raabe, Fontane und Seidel, Scheffel und Vischer, bei Menzel und Hosemann, Richter und Schwind und erst recht bei Schumann. Auch griff seine Wirkung weit über Deutschland hinaus. Der deutsche Romantiker genoß namentlich in Frankreich eine fast abgöttische Verehrung. Hier klomm vor allem Balzac auf Hoffmanns Pfaden weiter, indem er die Phantastik noch kühner mit Realismus durchdrang. Flaubert suchte dann Hoffmann sowohl wie Balzac entschieden noch zu übertrumpfen, mit dem Erfolg, daß seine „Versuchung des heiligen Antonius" das Tollhaus nicht bloß streifte. In Deutschland wurde Hoffmanns bedeutsamster Nachfolger Richard Wagner. Der Einfluß des genialen Dualisten auf unsre gesamte Kultur läßt sich aber noch gar nicht absehen. Er wird dauern, solange die Welt an dem Gegensatze krankt von Murrs „Sinnenglück" und Kreislers „Seelenfrieden".

Hoffmanns Leipziger Intermezzo

Von Dr. Walter Lange, Kustos des Stadtgeschichtlichen Museums zu Leipzig

Am 19. des Wonnemonds im Jahre der Befreiung fuhr der neuerwählte Kapellmeister der Sekondaschen Truppe „in der gemütlichsten Stimmung mit der Postkutsche" von der Residenz Dresden ab, um sich in dem großen gelben königlich sächsischen Ungeheuer nach der Messe- und Musenstadt Leipzig befördern zu lassen. Das Ehepaar Hoffmann teilte das umständliche Vehikel zeitgemäß mit französischen Offizieren, einem Grafen Fritsche und dessen Gemahlin sowie einigen Kaufleuten. Aber nicht allzulange sollte die behagliche Laune vorhalten. Schon vor Meißen traf das Fahrzeug ein Unglück, das wir heute kaum einem Postflugzeug zutrauen — es schlug um. „Meine arme Frau erhielt eine bedeutende Kopfwunde — die liebenswürdige junge hübsche Gräfin F. wurde tot in dem jammervollsten Zustande hervorgezogen — schrecklicher Eindruck —..." Sodann unfreiwilliger Aufenthalt in Meißen, wohin die tote Gräfin und die schwer verwundete Hoffmännin gebracht werden. „Gott sei es gedankt, daß meine Frau lebt und außer Gefahr ist, wie der Chirurg versichert," so ringt es sich wie ein Stoßseufzer aus tiefstem Herzen des Dichters, und gerne mißachtet er die eignen Schmerzen, denn wiewohl ohne Verwundung, ist er selbst „am ganzen Körper ... zerschlagen und kann sich kaum rühren." Auch am 21. finden wir die beiden noch in Meißen, die Frau zwar außer Gefahr, aber noch immer sehr matt, fieberhaft, indes der Dichter sich neuen Lebensmut aus seiner Dichterarbeit schöpft. Wie am Vorabend der unglückseligen Reise arbeitet er auch heute wieder an dem Aufsatze „Träume sind Schäume".

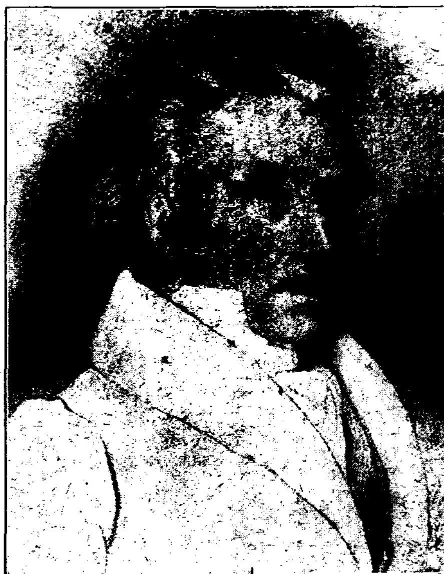
Die Nacht zum 22. Mai war noch recht schmerzlich, wenn auch ohne Gefahr für die beiden Eheleute. Der Chirurg gestattete die Weiterreise, die denn auch ohne Verzug angetreten wurde. An diesem Tage wurde dem Polizeiamtsaktuarius Friedrich Wilhelm Wagner im „Palästina von Leipzig", d. i. auf dem Brühl, im Hause „des weißen und roten Löwen" ein Söhnlein geboren, sein letztes und neuntes Kind. Bei der heiligen Taufe zu St. Thomä wurde ihm der Name Wilhelm Richard Wagner gegeben. Bald sollte Hoffmann zu Vater Wagner und dessen in literarischen Kreisen angesehenem Bruder Adolf in nähere Beziehungen treten.

Am 23. früh morgens um 7 Uhr wurde von Wermsdorf aus die letzte Strecke genommen. Um ½3 Uhr nachmittags kam Hoffmann und Frau „glücklich" in Leipzig an. Der erste Eindruck von Leipzig erlitt schlimme Einbuße durch ein jammervolles Nachtquartier im „Hotel de France", einen offenbar finsteren Ausschank, der nicht einmal im „Leipziger Adreß-, Post- und Reisekalender" aufgeführt ist. „Das schreckliche Loch zum Hofe heraus" ... bringt unseren Dichter „in ungemütlichste Stimmung", die nur durch einen Besuch bei seinem neuen Chef, Herrn Sekonda, eine Milderung erfährt, dieweil er von diesem „sehr artig empfangen worden". Noch am selben Abend hörte er im „Komödienhause", dem heutigen Alten Theater, Meister Glucks

„Iphigenia in Tauris"; wie er meldet: „ziemlich gut", in den Hauptrollen vertreten durch Madame Cramer und Herrn Miller. So schließt der Tag würdig ab mit der Tagebuchnotiz: „was weniges Wein pokuliert mit dem Signor il primo huomo Miller". Freundlich mochte es den Dichter berühren, daß ihm den ersten Gruß der Leipziger Oper „Meister Gluck" überbrachte, den er bereits 1809 in seiner berühmten musikalischen Novelle gefeiert hatte, einer jener Kunstnovellen, die zuerst in Leipzig in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" erschienen. Damit hatte es diese Bewandtnis. Mit nur allzubald bitter enttäuschten Hoffnungen war Hoffmann von Posen nach Bamberg übergesiedelt. Trostlos waren die Zustände am dortigen Theater, dessen gewissenloser und unfähiger Leiter gar bald keine Gagen mehr zahlen konnte und so den Kapellmeister in die Lage versetzte, sich mit Unterricht in Gesang und Klavier ein kümmerliches Brot zu verdienen. Zu den materiellen kamen die seelischen Leiden, die ihm der trostlose Kunstbetrieb mit unfähigen Spießern bereitete, und nur einen Segen hatte diese unwürdige Betätigung für Hoffmann und die Mit- und Nachwelt: diese Leiden machten ihn wie den ihm innerlich so verwandten Richard Wagner zum Kunstschriftsteller. Um sich das Absatzgebiet für seine feuilletonistischen Arbeiten zu verschaffen, schrieb Hoffmann an den Goethe befreundeten Herausgeber der in Leipzig erscheinenden „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", Friedrich Rochlitz, und bot ihm belletristische und musiktheoretische Beiträge an. Der Humor, der selbst in trübster Lebensnot den ruhelosen Mann nie verließ, mochte auch in der köstlichen Form, in der er in diesem Schreiben zum Ausdruck kam, Rochlitz auf das schriftstellerische Talent des Absenders aufmerksam machen. Neben der Achtung vor dem Talent wirkte das Mitgefühl mit dem Manne bestimmend, der in rührender Offenheit schreibt, wie er eben gar nichts habe, aber alles wolle, er wisse nur nicht, was. Das hoffe er denn nun von seinem neuen Korrespondenten zu erfahren; aber es müsse, wenn irgend möglich, sogleich geschehen, denn Hunger tue ihm weh, wenn auch nicht seiner, doch der seiner Frau, und nur eines, das er etwa zu erfahren, würde ihm noch weher tun — Geld zu empfangen ohne Arbeit. Arbeiten wolle er, müsse es sein, selbst schreiben — entweder in dem Fache, welches das Volk „dummes Zeug" nenne, oder auch in musikalischen Angelegenheiten, die am Ende denn auch wenigstens daran grenzten.

Rochlitz, der bekanntlich durch Goethes Vermittlung — und dies war eine hohe Auszeichnung, die weit über das konventionelle Maß solcher Auszeichnungen hinausging — zum herzoglich weimarischen Hofrat ernannt wurde, ließ sich sofort herbei, mit Hoffmann die angetragene Verbindung aufzunehmen, und sicherte sich so den Ruhm, als erster die musikalischen Künstlernovellen Hoffmanns in Leipzig das Licht der Lesewelt erblicken zu lassen. Im ersten Antwortschreiben machte er dem Bamberger Kapellmeister ohne Gage den Vorschlag, „eine Erzählung oder Charakterschilderung von einem Musiker auszuarbeiten, der in späten Jahren, ungefähr bis auf den Grad, wohin es der tiefsinnige Friedemann Bach (Johann Sebastian Bachs begabtester, aber auch unglücklichster Sohn, 1710—1784) gebracht, verrückt, dabei aber in seiner Kunst, wie eben jener auch, zwar verworren und launenhaft, aber groß und kühn, und nun durch die fixe Idee in seiner Einbildung, er sei Mozart oder Händel oder solch ein Heros, teils unglücklich und näher individualisiert wäre, teils gewissermaßen komisch und überhaupt dem Leser interessanter würde.

Es war ein seltener Glücksfall, daß zwei Menschen, die bisher keine freundschaftlichen Beziehungen verknüpfte, die zunächst auch nur rein geschäftlich in Verbindung traten, einander seelisch so nahe kamen, daß der eine Vorschläge machte, die dem andern aus der Seele gesprochen waren. Eigenstes Hoffen und Sehnen, Glaube und Zweifel, Gewißheit und Verzweiflung stürmten auf den Dichter ein, eine Fülle von Gesichten, die er nur in Worte zu bannen brauchte, um jenem Rochlitzschen Vorschlag gemäß zu handeln. Schmerzliche Erfahrungen konnten einfließen, um „Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden" der Mitwelt verständlich zu machen. Nur weniger Tage bedurfte es, um diese geniale Skizze, die den Prototyp seines eignen musikalisch-dichterischen Ichs erfaßte, erstehen zu lassen. Rochlitz war baß erstaunt, als er nach kurzer Frist statt einer vorläufigen Äußerung bereits die Ausführung seines Vorschlages in Händen hielt. Der damals in ganz Deutschland geachteten „Allgemeinen musikalischen Zeitung" war einer ihrer bedeutendsten Mitarbeiter auf Jahre hinaus gewonnen. Auch „Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen", erschien hier 1812. Auf literarischem Wege hatte sich Hoffmann Asylrecht in Leipzig erworben, Jahre bevor er selbst, wiederum durch freundliche Vermittlung des menschlich wie künstlerisch gleichbedeutenden Rochlitz, von Bamberg über Dresden nach Leipzig reiste.

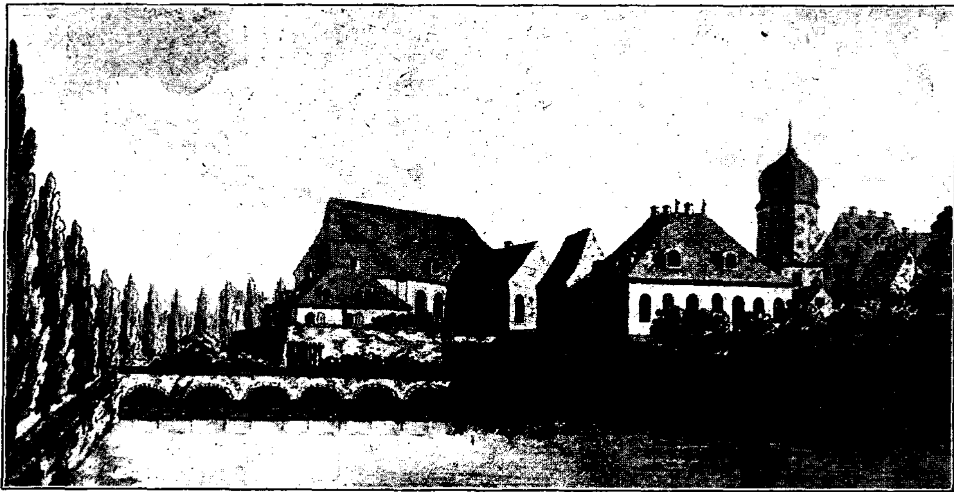


Hofrat Johann Friedrich Rochlitz
(Mit Genehmigung des Verlegers C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung / Leipzig)

Am 27. Februar 1813 erhielt Hoffmann ganz unerwartet einen Brief aus Leipzig, in dem ihm Joseph Sekonda die Musikdirektorstelle in Dresden anbot. Darob großes Erstaunen und Freude. 14 Tage später sagte Hoffmann zu, nachdem am 13. März auch Rochlitz den Dichter und Mitarbeiter seiner „Allgemeinen" zur Annahme ermuntert hatte. Unterm 18. März lesen wir in den Aufzeichnungen Hoffmanns: „Den Brief erhalten, der meine Anstellung bei Sekonda richtig macht. Große Freude."

Sekonda aber weilte zur Zeit der Ankunft Hoffmanns bereits in Leipzig. Bekanntlich besaß Leipzig bis zum Jahre 1817 kein Stadttheater, Sein Komödienhaus an

der Rannischen Bastei war ein Privatbau, 1766 von dem Obersten Fäsch erbaut. Bis zur Übernahme durch die Stadt im Jahre 1817 bestand Theatergemeinschaft mit der Residenz Dresden. So kam es, daß die Opern- und Schauspieltruppen der Brüder Joseph und Franz Sekonda abwechselnd in Dresden und Leipzig spielten. So kam es, daß Hoffmann seinem Direktor nach Leipzig nachreisen mußte. In jenem stimmungmordenden Hinterhof des „Hotel de France" blieb er nun nicht hocken, sondern zog bereits am 24. Mai nach dem „Goldenen Herz" in der Fleischergasse, wo er ein freundliches Logis fand. Hier konnte er sich ohne allzugroße Störung auch dichterischen Arbeiten hingeben. An diesem ersten in Leipzig verlebten Tage machte er noch seinem Gönner Rochlitz Besuch; desgleichen dem Mitinhaber der Firma Breitkopf & Härtel, Gottfried Christoph Härtel, dem Vater des Erbauers des nachmals berühmten Römischen Hauses in Leipzig, des Dr. Hermann Härtel. Mit besten Hoffnungen konnte der neue Musikdirektor der „Privilegierten Operngesellschaft" der weiteren Zukunft entgegenschauen. Hatte er doch über einen sehr freundschaftlichen und höflichen Empfang, der ihn „sehr gemütlich gestimmt", zu berichten, war doch seine Frau auch schon wieder heiter, hatte er doch die ersten 24,14 Rautentaler Gage erhalten und, alles in allem, diesen ersten Tag in Leipzig mit einem herzlichen „Sit laudatus Dominus deus!" in seinen Aufzeichnnngen beschlossen.



Blick von Westen auf die „Rannische Bastei" mit dem Komödienhause und auf das rechts anschließende Ranstädter Tor

(Aus Dr. W. Lange: Rich. Wagner und seine Vaterstadt. Mit Genehmigung des Verlegers C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung / Leipzig)

Aber die schönen Hoffnungen, die er an seine neue Stellung knüpfte, sollten bald enttäuscht werden. „Fleißig und mit Glück" sehen wir ihn seine dichterisch-literarische Tätigkeit an „Träume sind Schäume" wieder aufnehmen. Nomen est omen! Auch war er die erste Zeit nach dem Reiseunfall noch nicht Herr seiner Kräfte. Bereits bei der ersten von ihm geleiteten Opernaufführung am 25. Mai wurde ihm beim Finale des zweiten Aktes „übel und schwindlig". Aber bald kann er von „anhaltend gemütlicher Stimmung" berichten. Nicht zum wenigsten trug dazu der lebhafte Umgang bei, den er fand. Eine glückliche, sprichwörtlich gewordene Anlage des bodenständigen Leipzigers, Fremdes sich rasch zu assimilieren, kam der frohen Zecherlaune Hoffmanns entgegen. So sehen wir ihn bald allein, bald mit seinem Weibe die Leipziger Gaststätten besuchen, durch „den Rosental" gen Gohlis pilgern, wo Schiller sein Lied an die Freude gesungen hatte. Wir sehen ihn beim Konzert im Groß-Bosenschen Garten oder in Richters Kaffeehaus seinen Kaffee schlürfen, in jenem entzückenden Eldorado des barock-majestätischen Romanushauses Ecke Brühl und Katharinenstraße. Vor allem aber zieht es ihn nach dem „ziemlich anständigen Garten" des Gasthofes „Zur grünen Linde", im 18. Jahrhundert noch „Zur kalten Wurst" geheißen. Mit Sekonda, dem Theaterdekorateur, allerlei Bühnenvolk und theaterfreudigen Leipziger Bürgern konnte er hier seinem sprühenden Witz die Zügel schießen lassen. Fast bei keinem Besuch in der „Grünen Linde" fehlt im Tagebuch die Bemerkung: „Ziemliche Stimmung", „ziemlich gemütliche Stimmung" und „gemütliche Stimmung". Unterm 17. Juni vermerkt er gar: „Un poco exaltato durch den Genuß vielen Rums." An diesem Abend war er zum ersten Male dem Polizeiaktuarius Friedrich Wagner, dem Vater des ihm kunst- und wesensverwandten Genius, begegnet. „Ein exotischer Mensch," so charakterisiert er den Alten, „der Opitz, Iffland usw. kopiert, und zwar mit Geist – er scheint auch der besseren Schule anzuhängen."

Dieser erste Gruß sollte auch der Abschiedsgruß sein. Denn schon wetterleuchteten die großen Herbstereignisse in die sonnigen Junitage hinein, dumpfes Grollen kündigte das nahende Unwetter der männermordenden Völkerschlacht. Trotz aller Fröhlichkeit der im Kreise lieber Freunde und Berufsgenossen verlebten Abende wollten sich die Sorgen von Hoffmanns persönlichen Schicksalen nicht trennen lassen. Sekonda vermag seinen finanziellen Verpflichtungen nur kümmerlich, oft gar nicht zu genügen. Der Dichter sieht sich in die unglückliche Lage versetzt, noch am Vortage seiner inzwischen notwendig gewordenen Abreise nach Dresden Härtel um Vorschuß auf noch abzuarbeitendes

Honorar zu bitten. Bereits am 18. Juni war er Zeuge des Unglücks des Lützowschen Freikorps gewesen, das, widerrechtlich überfallen, Tote, Verwundete und Gefangene an den hinterhältigen Franzmann verloren hatte. Die z. T. schwer verwundeten Gefangenen wurden durch Leipzig transportiert. „Dadurch auf die unangenehmste Weise affiziert worden," berichtet das Tagebuch. Während er am 21. die für die Rochlitzsche, bei Breitkopf & Härtel erscheinende „Allgemeine musikalische Zeitung" bestimmte Rezension der Beethovenschen Musik zu Egmont schreibt, wird Leipzig durch öffentlichen Anschlag in Belagerungszustand versetzt. Darob „allgemeine Bestürzung". Die Unsicherheit auch der persönlichen Schicksale unseres Dichters steigert sich bis zur Unerträglichkeit. Trotz allem verlebt er in der „Linde" noch einen Abend in „ziemlich gemütlicher Stimmung", hervorgerufen vor allem durch ein Gerücht, die Russen seien als Erlöser von französischem Hochmut im Anrücken. Sekonda ist inzwischen schon abgereist. Seinen Opernkapellmeister Hoffmann hat er ohne Reisezehrung zurückgelassen. Dieser selbst wieder mit seiner Bitte um Vorschuß von Härtel abgewiesen. Am 22. vermerkt das Tagebuch: „ungemütliche Stimmung", am 23., dem Tage der Reisevorbereitungen, ist der Superlativ erreicht: „höchst ungemütliche Stimmung". Am Johannistag, am Fest der Sommersonnenwende, sehen wir Hoffmann Leipzig den Rücken kehren. Diesmal nicht in der großen gelben königlich sächsischen Postkutsche, sondern auf einem „elenden Leiterwagen".

Wenige Monde später tobte auf Leipzigs Fluren die Völkerschlacht. Was der Dichter inzwischen in Dresden von den welterschütternden Ereignissen miterlebte, brachte er nach seiner Rückkehr nach Leipzig unter dem Titel „Erinnerungen aus Dresden im Herbst 1813" zu Papiere. Am 10. Dezember hatte er wieder im „Goldenen Herz" zu Leipzig ein „ganz kleines Logis en miniature bezogen". Unterm 11. bereits geht ein Schreiben an Härtel, wiederum gestimmt auf die finanzielle Not, in die ihn die Zahlungsunfähigkeit Sekondas gebracht. Die Nachwehen des Völkerkampfes waren gar schlimme. Das Nervenfieber hauste unter den zahllosen Verwundeten wie unter der Bürgerschaft. Auch der Polizeiaktuarius Wagner war ihm zum Opfer gefallen. „Der musikalische Herkules in Windeln" — wie ihn Laube einmal nannte, war verwaist. Wohl aber lebte der freundliche Onkel Adolf, der noch in der Silvesternacht von 1813/14 mit Hoffmann bekannt, ihm von den Leipziger Freunden der treueste und geliebteste wurde. „Ein gebildeter Mann" — lautete das erste Urteil Hoffmanns —, „spricht 1700 Sprachen — aber es will nicht recht passen." Möglich, daß auch hier der Genuß von „echtem Jamaikarum, den man, Gott sei es gedankt, wieder in zivilem Preise haben kann (1 Rautentaler 8 Groschen die große Flasche)" einen frommen Wunsch zum Wahne werden ließ: „Oh, daß ich tausend Zungen hätte!" Schon vor der persönlichen Bekanntschaft beider Männer in der Bamberger Zeit hatte Adolf Wagners literarische Tätigkeit befruchtend auf Hoffmann eingewirkt und die Anregung zu dessen Märchen vom „Goldenen Topf" gegeben. In Bamberg, im Hause eines Freundes, war Hoffmann ein Buch „Menschliches Elend, aus dem Englischen des James Beresford übersetzt von Adolf Wagner ... nebst Gegenbeweisen aus den Kupfern von J. A. Kanne, 2 Teile, Bayreuth, Lübeck 1810" vor Augen gekommen. Die Lektüre fesselte Hoffmann so stark, daß er es „wohl ein halb Dutzend Mal durchlas, Auszüge daraus machte und ... mitteilte, wie in ihm durch dieses Buch der Gedanke aufgegangen sei, einen Charakter in Form einer Novelle darzustellen, der gleichsam vom Schicksal verdammt sei, wo er gehe und stehe, Unglück zu erleben und um sich zu verbreiten". Träger dieses Schicksals wurde der Student Anselmus im „Goldenen Topf". In derselben Silvesternacht, da Hoffmann den Übersetzer jenes fesselnden Buches zum Freunde gewann, vollendete er im „Goldenen Herzen" in der Großen Fleischergasse das Märchen vom „Goldenen Topf".

Mozarts Orgienarie (Champagnerarie) im Don Juan

Von Dr. Alfred Heuß

Es gibt kaum ein Werk, sicher aber keine Oper, an der sich die Phantasie E. T. A. Hoffmanns stärker entzündet hätte, wie an Mozarts Don Juan, weshalb es mehr als naheliegt, des 100. Todestags des unsterblichen Romantikers auch mit einem Artikel über Mozart und gerade diese Oper zu gedenken.

Zweck dieser Ausführungen ist nun allerdings nicht, sich über Hoffmanns Don Juan-Auffassung kritisch zu äußern, aus dem einfachen Grunde, weil dies nur auf Grund einer umfassenden Arbeit über Mozarts Don Juan möglich ist, und zwar einer Arbeit, wie sie der Mozart-Literatur immer noch fehlt. Immerhin sei soviel gesagt, daß Hoffmanns Ansicht, Donna Anna sei von Don Juan entehrt worden, sich aus der Musik Mozarts (vor allem die große Erzählung Donna Annas) mit wünschenswerter Klarheit beweisen läßt, wie überhaupt nur dieses Moment dem Werk seine dramatische Triebkraft gibt, die es überhaupt verständlich macht. Daß dagegen Don Juan in der Liebe seine Sehnsucht nach dem Überirdischen zu stillen suchte, Donna Anna vom „Himmel dazu bestimmt gewesen wäre, Don Juan in der Liebe, die ihn durch des Satans Künste verdarb, die ihm innewohnende göttliche Natur erkennen zu lassen und ihn der Verzweiflung seines nichtigen Strebens zu entreißen," ja, daß Donna Anna ihren Verführer lieben soll, das sind derart spezifisch Hoffmannsche Gedanken, daß man, um sie unmozartisch zu finden, weiter nichts nötig hätte, als sie auf die spezifische Natur dieses denkbar ausgeprägten Romantikers zurückzuführen. Mit einem Worte hieße es da, daß diesem Don Juan die romantisch-dualistische Seele Hoffmanns eingehaucht wird, mithin Don Juan, der klassische Vertreter ungebrochensten Lebens- und Liebewillens, an einer zwiespältigen Seele zugrundegehe. Und daß derartiges einem Mozart — von Da

Ponte gar nicht zu reden —, denkbar ferne lag, ergibt sich bei dieser Fragestellung ohne weiteres. Daß aber Hoffmann als wohl erster klar zur Sprache bringt, Don Juan habe auch bei Donna Anna seinen Zweck erreicht — mit Absicht drücke ich mich unhoffmannisch aus —, bleibt ein Verdienst für sich, und der späteren Zeit wäre in dieser Beziehung lediglich die Aufgabe zugefallen, Hoffmanns intuitive Erkenntnis auf Grund einer scharf kritischen Untersuchung von Musik und Text beweiskräftig zu erhärten. Eine derartige, man könnte sagen, rücksichtslos geistig-musikalische Betrachtung wäre mit Erfolg aber nur möglich, wenn man auch über Mozarts ganze Motivik anhaltende Studien getrieben hätte.
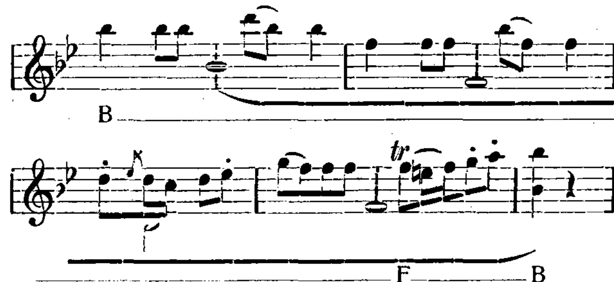
Wenn nun hier die sogenannte Champagnerarie herausgegriffen wird, so kann dies deshalb geschehen, weil sie in einer besonderen Art isoliert dasteht und immerhin für sich allein betrachtet werden kann. Es hat mit dieser Arie, die gerade auch modernen Regisseuren besondere Schwierigkeiten macht, eine besondere Bewandtnis. Fehlte sie, so daß man überhaupt nichts von ihr wüßte, so würde man sie nicht vermissen können, weil sie textlich geradezu wie eine Einschiebung wirkt und es nicht ausgeschlossen ist, daß sie auf besonderen Wunsch des Darstellers des Don Juan geschrieben wurde, weil er sonst keine Arie für sich allein gehabt hätte. Indem sie nun aber vorhanden ist und durch Mozarts Musik einen der berühmtesten Höhepunkte des Werkes bildet, möchte und könnte man sie auf keinen Fall missen, auch nicht zur inneren Erkenntnis Don Juans. Und gerade hiervon soll gesprochen werden, indem darzustellen versucht sei, was sie zum Ausdruck bringt.

Wir haben es mit einer reinen Phantasiearie zu tun, d. h. mit einer solchen, deren Inhalt sich lediglich in der Phantasie Don Juans abspielt. Eben ließ er sich von Leporello berichten, wie weit die Vorbereitungen für das Fest getroffen seien. Trotz ärgerlicher Nachrichten läßt er sich seine ausgezeichnete Laune nicht im geringsten verderben — mir scheint, in der Art, wie Da Ponte das Gespräch führt, liegt eine gewisse Absichtlichkeit, die gerade darauf hinzuweisen scheint, daß es sich um eine Einschiebung handelt —, er findet alles ausgezeichnet, und nun schlägt ihm, wirklich fast unvermutet, die Lebenslust aus allen Poren. Aber immerhin, die Vorbereitungen für das Fest sind getroffen, die spannungsvolle Erwartung der kommenden Lust regt Don Juan physisch und geistig in vollstem Maße an, und er bricht in die Arie aus. Seine Absicht ist folgende: die Bauern sollen, während das Fest in seinem Schloß vorbereitet wird, dem Wein derart zusetzen, daß sie schon ganz erhitzt, d. h. halb betrunken zum Fest kommen, mithin gar nicht recht wissen, was vorgeht. Dieses soll in einer tollen, ausgelassensten Tanzerei bestehen, was ihm, Don Juan, gestatten wird, in erster Linie einmal Zerline, dann aber auch noch eine ganze Reihe anderer Mädchen unversehens auf die Seite zu nehmen und zu verführen. Don Juan sieht also einer gesteigertsten Liebesnacht, einer Orgie sondergleichen, entgegen, das macht ihn auch so überschäumend angeregt und läßt ihn im Vorgenusse schwelgen.

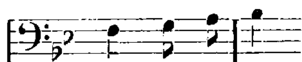
Was der Text andeutet, führt nun Mozart entwicklungsmäßig, ferner aber mit derart exakter Phantasie durch, daß man an dieser einen Arie klarlegen könnte, was Mozart in dieser Beziehung zu leisten vermag. In dem rasenden Tempo, das heute für die Arie angeschlagen wird und sie zu einem zungenbrechenden Artistenstück degradiert — Presto heißt nicht Prestissimo —, versteht man aber von all diesen Einzelheiten nichts mehr, wie es einem Sänger auch vollständig unmöglich gemacht ist, den Ausdruck der einzelnen Teile entsprechend zu färben. Und das wäre sehr nötig. Auch hier mag die verkehrte, zum mindesten sehr einseitige Bezeichnung „Champagnerarie", auf die ich nachher zurückkomme, mitgewirkt haben. Man will mit der Arie gewissermaßen Champagnerwirkung herbeiführen: ein Knall und ein Aufschäumen, das ist alles. Du lieber Himmel, wenn diese Arie nur so harmlos wäre, wie es ein paar Bouteillen Sekt sein können! Da wäre sie auch in ihrem näheren Verständnis für jedes junge Mädchen bestimmt, während eben der eigentliche Mozart seinen Don Juan für Menschen geschrieben hat, denen nichts Menschliches verschlossen zu sein braucht. Denn das ist's noch im besonderen mit dieser Arie: Mozart kann in ihr, weil sie sich eben nicht in der Wirklichkeit, sondern in der Phantasie Don Juans abspielt, weitergehen, als es jeder szenischen Darstellung möglich ist. Wie Don Juan in Wirklichkeit mit dem weiblichen Geschlecht umgeht, nachdem die Schranken gefallen sind, läßt sich auf der Bühne überhaupt nicht zeigen, der Musiker ist aber in der Lage, zu dem Hilfsmittel der Phantasiedarstellung zu greifen, eines der vor allem dem Oratorium zugehörigen Mittel, mit dem die Oper immer wieder arbeitet. Auf dem Fest geht es nachher aber überhaupt nicht so toll zu, wie es Don Juan haben möchte und wie es ihm vorgeschwebt hat, schon deshalb, weil die vornehmen Masken ein steifes Menuettelement in das Fest tragen, so daß Don Juan sich genötigt sieht, statt sich unter die dichten Bauernreihen zu mischen, das feine Menuett zu tanzen.

Mit stärkstem Hochdruck setzt die vollinstrumentierte Arie (nämlich außer Streichern die ganzen Holzbläser mit zwei Hörnern) in der Höhe ein, in dem acht Takten Hauptthema eigentlich schon ein ganzes Bild Don Juans gebend. Das Ganze ruht lediglich auf Tonica mit Dominant-

schluß, d. h. die Welt dieses Mannes ist derart fest gegründet, daß Harmoniewechsel gar nicht stattfinden könnte: ein voller, ganzer Mensch im Hochgefühl seiner Kraft, dem aber die Unterdominante, die Tiefe fehlt. Es ist das allerdings ein Kriterium, mit dem bei Mozart, der die Unterdominante lange nicht so prinzipiell heranzieht, wie es dann vor allem Beethoven tun sollte, nicht so entscheidend gearbeitet werden kann. Bezeichnend ist aber jedenfalls, daß diese Funktion überhaupt in der ganzen Arie nicht zur Anwendung kommt. Das Thema zerfällt in eine fallende und steigende Hälfte, beginnend und endend im Grundton, wodurch denkbar stärkste Abgeschlossenheit erreicht wird. Der volle Einsatz des Themas in der Höhe begreift sich nur als vollste Entladung, als eine Explosion, und wieder kann man an diesem Thema die Beobachtung machen (s. die Ausführungen über Leporellos erstes Auftreten in Heft 3, S. 62), daß Mozart zu gleicher Zeit sowohl den augenblicklichen als aber auch den absoluten — intelligiblen — Don Juan gibt. Der Explosionscharakter des Arienanfangs gründet sich auf Don Juans plötzlichen Ausbruch der Lust, eine tolle Liebesnacht feiern zu können, zugleich ist aber diese Impulsivität überhaupt ein Wesenszug dieses Mannes, der sich in diesem Augenblick mit besonderer elementarer Wucht äußert. Diese Wucht ist es auch besonders, die mich, so manches diese Auffassung auch für sich hat, das Thema nicht, wie es Hermann Abert in seinem Mozart (II. S. 50) vorschlägt, auftaktmäßig verstehen lassen kann — mit dem Hauptakzent also auf dem zweiten Takt —, wie für mich eine Menge der Riemannschen Auftaktbildungen unannehmbar sind. Genau genommen ist das Thema:
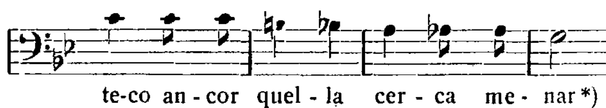


nichts als ein figurierter B-Dur-Akkord. Man bemerke noch das Hinaufstreben zum Grundton, das sich mit großer Energie und Zielbewußtsein ohne geringste Abschwenkung von der Richtung vollzieht. Die für Don Juan typische Kadenzbildung:



mit ihrem elementaren Andringen zum Grundton werden wir im Verlauf der Arie noch öfter treffen. Hingewiesen sei noch darauf, daß die leicht variierte Instrumentalstimme das Thema charakteristischer bringt, als die Vokalstimme. Sämtliche anderen Orchesterstimmen sind in vibrierender, nervös-erregter Achtelbewegung, einzig die Bässe haben Viertel, so daß es später denn schon etwas heißen will, wenn auch diese Instrumente zu Achteln greifen.

Beim 3. und 4. Vers müssen wir den Text schärfer ins Auge fassen. Don Juan sagt zu Leporello: Wenn du ein Mädchen auf dem Platze siehst, so suche es mit dir zu nehmen, nämlich hinauf in den Festsaal. Bei einem Don Juan genügt die leiseste Anspielung auf etwas Weibliches, um seine Phantasie sofort in lebhafteste Bewegung zu setzen. Die Musik ändert sich denn auch hier sofort. Gab das Hauptthema Don Juan als solchen, wenn auch in angeregtester Stimmung, ruhte deshalb die Harmonie felsenfest auf einem Orgelpunkt in der Tonart, so gibt's jetzt sofort Bewegung. Im Nu ist sogar die Dominante erreicht; das Wort ragazza (Mädchen) ist noch nicht ausgesprochen, und Don Juan steht bereits in F-Dur. Noch wichtiger ist aber die völlig andere Melodie auf den vierten Vers:
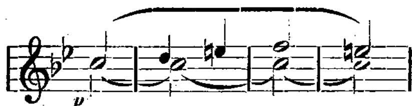


Also ausgeprägte Chromatik! Und mit welch eiserner Akkordik und Diatonik arbeitete das Hauptthema. Die Chromatik ist bei Mozart eines der wichtigsten Kapitel, und solange über derartige Fragen nicht mit methodischem Geist gearbeitet worden ist, stehen uns die tiefsten Einblicke in Mozarts musikalisches Seelenleben erst bevor. Nur möge sich hinter diese Aufgaben keine der heutigen Registratornaturen machen, wie sie sich jetzt auf dem Gebiet der Bach-Ästhetik tummeln, statt blühendem Leben grinst da einem der Tod als Schema entgegen. Mozart verwendet in seiner Vokalmusik die Chromatik für ganz bestimmte Gebiete, besonders für die beiden größten Gegensätze, Liebe und Sterben (Tod), und zwar in den mannigfachsten Abstufungen. Don Juan sieht denn auch hier sofort besonders geartete Mädchen, solche, die nur mit einem gewissen Widerstreben und Bangen folgen werden, Mädchen, die zu verführen für einen Don Juan ein besonderer Genuß sind. Gerade auch derartige Mädchen soll Leporello ins Schloß zu bringen suchen, unschuldige Mädchen in ihrem Zagen und ihrer Scham. Die an und für sich möglichst wörtliche Übersetzung von J. Rietz in der Gesamtausgabe: Laß sie nicht

*) Da es für alle derartigen Untersuchungen unmöglich ist, mit Übersetzungen zu operieren, muß ich den Originaltext hersetzen. An Hand des Klavierauszugs findet sich jeder zurecht.

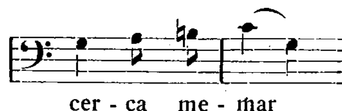
warten, ist natürlich völlig verkehrt; da es sich gerade nicht um wartende, also leicht zu habende Mädchen handelt, sondern eben um solche, die verführt werden sollen.

Gerade auf teco setzen denn auch zwei weitere „Verführungs“-Instrumente ein, die beiden Klarinetten mit der Gegenfigur zur chromatischen Melodie:
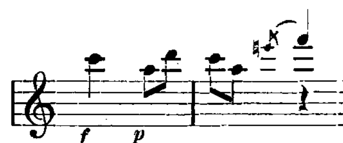


Das Mädchen soll gleichsam zwischen diese beiden Melodien genommen werden, um unrettbar seinem Schicksal entgegenzugehen. Hier denn auch einige Bemerkungen über Mozarts Instrumentation mit besonderer Beziehung auf die Holzblasinstrumente. Diese sind für Mozart in Situationen wie der gegenwärtigen die eigentlichen Verführungsinstrumente, wozu sie — mit Ausnahme der Hoboe — ihre Weichheit besonders qualifiziert. Aber man muß wissen, wie Mozart im einzelnen operiert. Er beginnt zunächst lediglich mit der Flöte, die die Hauptmelodie in der Oktave mit der ersten Violine mitspielt. Don Juan allein, ausgerechnet mit der harmlosen Flöte, mit des Orchesters Unschuldinstrument, das in Mozarts kleinbesetztem Orchester keineswegs wie heute nur als verstärkendes Melodieinstrument wirkt, sondern in der oberen Oktave wirklich sein Eigenleben führt, Don Juan allein wird hier mit der Flöte charakterisiert; ganz unschuldig und vertrauenerweckend steht er zunächst da, dabei aber die einem Holzblasinstrument innewohnende Wärme ausströmend. Dann aber die erste Verführungsetappe: die beiden Klarinetten in ihrer ganzen, von innen heraus wirkenden Wärme setzen ausgerechnet bei den eben besprochenen Verführungsworten ein, und dann, vier Takte weiter, setzen auch die Fagotte ein, womit dann die eigentliche Liebesatmosphäre geschaffen ist. Diese sich entwickelnde, durchaus auf geistiger Grundlage stehende Instrumentation ist für Mozart typisch, sie hat mit der heutigen, geistlos-physisch auf reinen Klang sich stellenden auch nicht das mindeste zu tun, zeigt aber schließlich weiter nichts, als daß Mozart auch auf diesem Gebiet mit der gleichen geistigen Disziplin arbeitete, wie auf anderen.

Auch mit dem Baß ist bei diesen Worten eine Veränderung vorgegangen, sofern er die Viertelbewegung aufgibt und zu weichklingenden halben Noten greift. Diese ganzen vier Takte stellen sich in den Dienst der Verführung, jede Note ist mit schärfstem Bewußtsein hingesetzt. Außerordentlich ist es nun, in welcher Art Mozart die gleichen, an Leporello gerichteten Worte: cerca menar, für Don Juan verwendet, um auszudrücken: führ' sie in meine Hände, besser vielleicht noch, in meine Klauen. Sofort erscheint hier der uns bereits aus dem Hauptthema bekannt, mit fatalistischer Sicherheit in den Grundton — nur ist hier der bereits entflammte Don Juan sogar in die Dominant-Dominante, nach C-Dur, gelangt — führende Don Juan-Motivschluß:

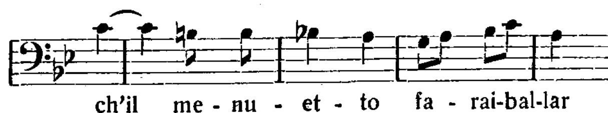


und zwar dreimal, sowie der gleichen figurierten Instrumentalstimme wie im Hauptthema. Führ' sie hinauf, zu mir, sagt Don Juan, das weitere wird sich dann schon finden. Dazu soll nun zunächst das Fest mit seiner tollen Tanzerei sorgen, und hier, beim vierten Vers, beginnt denn auch eine ganz neue Musik: das Fest, der Tanz beginnt, denn die Mädchen sind nun da.
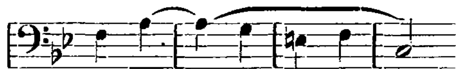
Hier setzt natürlich vollstes Orchester ein; die Hoboen in hoher, scharfer Lage und die Hörner hat sich Mozart extra für den Tanz, der ohne Ordnung (senza ordine), ein orgiastisches Rasen sein soll, aufgespart. Doch auch hier geht Mozart peinlich exakt vor. Es soll ein wirklicher Bauernball sein, mit derben, halbangetrunkenen Kerls, die dabei auf den Boden stampfen. Hierher gehört vor allem die echt bäuerische Figur mit dem nachschlagenden, hohen f:



ein Stampfen auf schlechtem Taktteil, was scharf der Natur abgelauscht ist; denn in Bauerntänzen wird vor allem auf den schlechten Taktteil gestampft. Ebenso charakteristisch sind die plötzlich in lebhafteste Bewegung geratenden Bässe, was bei diesen Instrumenten sich bauernhaft schwerfällig ausnimmt. Zwölf Takte geht die ganz objektive Darstellung der „ordnungslosen“, tollen Tanzerei, die Person Don Juans tritt hier völlig in den Hintergrund, sie ist in dem allgemeinen Knäuel verschwunden, und zwar eben zu dem Zwecke, um sich mit einem Mädchen — und zwar ist hier zunächst natürlich an Zerline zu denken — einzulassen, wozu der Tanz ja die beste Gelegenheit gibt. Plötzlich, bei der Wiederholung der Worte: ch'il menuetto farai ballar (hier Menuetten, ordne sie an), taucht aber Don Juan auf, mit der sich zaghaft sträubenden Zerline am Arm. Denn nun werden wir die Chromatik:

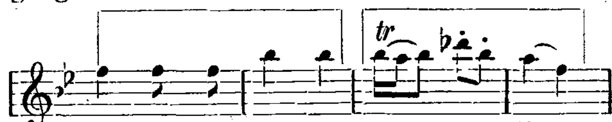


ohne weiteres verstehen, aber auch die vorherige Holzbläserinstrumentation, die sich nun aber nicht mehr entwickelt, sondern natürlich sofort geschlossen zur Verwendung kommt. Sofort hört aber auch das Orchester mit der Bauernmusik auf, die Bässe setzen mit ihrer unfreiwillig humoristischen Schnellbewegung aus, und es herrscht im Baß Grazie:

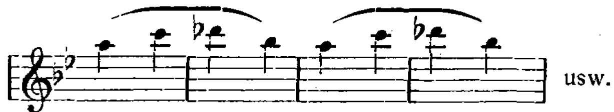


Zwölf Takte geht diese wollüstig kosende, auf und ab sich senkende Liebesbetörungsmusik, dann, so hat man sich das Ganze vorzustellen, ist Don Juan mit Zerline der Gesellschaft entschwunden, das Opfer mit seinem Verführer allein.

Was nun in den nächsten 12 + 1 Takten folgt, zeigt uns jenen Don Juan, den man wohl in rein instrumentalen Werken, nicht aber auf die Bühne bringen könnte. Es ist eine der Hauptstellen — es gibt in der Oper noch verschiedene —, an der man klar erkennen kann, daß Mozart die letzten Konsequenzen des Don Juan-Charakters gezogen hat, er viel kühner, rücksichtsloser vorgegangen ist, als z. B. Richard Strauß in seiner sinfonischen Dichtung, trotzdem wir es auf diesem Gebiet denn doch zu etwas gebracht zu haben glauben. Der Mozartsche Don Juan enthüllt sich hier in seiner ganzen dämonischen, rücksichtslos-zynischen, unbarmherzigen und geradezu zerstörenden Liebesgier. Wieder steht das Ganze auf einem Orgelpunkt, aber dem der Dominante, vor allem aber nicht mehr von B-Dur, sondern von B-Moll! Und das ist nach einer Seite hin entscheidend, sobald man weiß, wie eigentlich alle unsere großen Musiker nach klarer Herausbildung des modernen Dur- und Mollgeschlechts mit Dur und Moll der gleichen Tonart an wichtigen Stellen umgegangen sind. Da bedeutet Moll die absolute Verneinung von Dur, aus Leben wird der Tod, aus Liebe Haß, aus Tag Nacht. Was heißt dies hier? Dieser Don Juan fühlt nicht die mindeste Liebe für das betreffende Geschöpf, er genießt es wollüstig wie ein Vampir, ein Dämon, um es zu verderben. Und wie er das Opfer nach erledigtem Genuß mit zynischer Verachtung wegwirft, das zeigt die Musik mit aller wünschenswerten Deutlichkeit. Zunächst die zweimal gebrachte Sprungmelodie zu den Worten, daß er, Don Juan, unterdessen nach einer anderen Melodie — eben der in Moll — mit einem oder dem anderen Mädchen sich in Liebe vergnügen wolle:



Man könnte sagen, das Hauptthema der Arie sei hier nach der Tigerseite umgebildet, die zwei ersten Takte geben gleichsam den Ansprung, die beiden folgenden mit Trillergriff das Packen der Beute, für die es, auf dem Orgelpunkt ruhend, kein Entweichen gibt, das Ganze eine furchtbare, grausame Musik. Dann aber, als Don Juan sein Opfer hat, mit welch wollüstigem Behagen kostet er es:



Weiter aber, wie zynisch ist die Verlängerung der Melodie vor dem Wiedereintritt des B-Dur-Teils:



eine Stelle, die man unbedingt durch ein Ritardando bei urplötzlichem Ergreifen der Haupttempos hervorheben muß. Bevor Don Juan sein Opfer freigibt, d. h. als erledigt von sich und gleichsam Leporello zuwirft, der mit ihm nun machen kann, was er will, es allermindestens, wie der Text selbst sagt, in seiner Liste registrieren soll, hält es Don Juan noch einen Augenblick. Die ganzen letzten Takte müßten mit zynischer Verachtung gesungen werden, denn für Don Juan ist das betreffende Geschöpf vollständig erledigt — er denkt bereits daran, sich ein neues zu erobern. Man sieht, das ist ein anderer Don Juan, als wie ihn sich die bürgerliche Phantasie des 19. Jahrhunderts unter Approbation von Otto Jahn malte, sondern da findet man etwas von demjenigen Don Juan, wie Hoffmann ihn sah und etwa in den Worten zum Ausdruck bringt: „Jeder Genuß des Weibes war nun nicht mehr Befriedigung der Sinnlichkeit, sondern frevelnder Hohn gegen die Natur und den Schöpfer.“ Wie herzlich wenig hat doch dieser von Mozart weltgeschichtlich absolut gesehene Don Juan auch mit modernen Fassungen des Vorwurfs zu tun, wie etwa dem von Anthes in „Don Juans letztes Abenteuer“ oder auch dem Lenau-Straußschen? Das ist ja alles ganz brav und, wie bei Strauß, recht feurig, aber worauf es schließlich ankommt, davon ist nichts zu finden. Es heißt aber auch hier oder gerade hier: Entweder — oder. Der weltgeschichtliche Künstler gelangt immer, wenn es der Vorwurf verlangt, zum Letzten, wobei er noch die „Göttlichkeit“ besitzt, die künstlerischen Mittel ebenso deutlich wie fein, so ganz ohne allen „Schweiß“ zu wählen. Auf daß es denn doch nicht jeder so ohne weiteres merke!
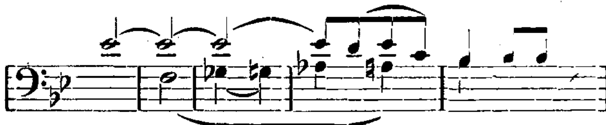
Die Rückführung zum „Anfang“, zum Hauptthema, ist in jeder Beziehung, auch rein stilistisch,

der Höhepunkt der Arie. Das erste Opfer, Zerline, ist erledigt*), das grausame Spiel kann nun von neuem beginnen.

Als ob nichts geschehen wäre, steht Don Juan mit Erreichen des Hauptthemas wieder vor uns, d. h. er begibt sich wieder zur Gesellschaft. Mozart hat wieder die gleiche Instrumentation gewählt wie anfangs, das unschuldige Flöteninstrument lächelt über dem Ganzen. Selbst wenn man Don Juan vermißt hätte, merkte man ihm nicht das geringste an. Überaus geistvoll sind die wie in leichter Konversation an Leporello gerichteten Worte unterlegt, daß dieser sein Register wieder vermehren könne. Das dauert aber nur ganz kurze Zeit, denn Don Juan tritt baldigst wieder in Aktion. Von höchster Genialität ist nämlich die Pause in der Singstimme, während das volle Orchester in ganzer Stärke das Hauptmotiv anschlägt: Don Juan sieht um sich, um ein neues Opfer zu erspähen. Wenn nun Mozart plötzlich auf die früheren Worte: wenn du ein Mädchen auf dem Platze findest, zurückgreift, so zeigt er gerade auch hier wieder seine Fähigkeit, einen Arientext so zu verwenden, daß er sich zu einer fortlaufenden Entwicklung eignet. Es ist dies ein geistiges Verfahren im 18. Jahrhundert, über das, wie so ziemlich über alles Geistige in der Musik, noch völlige mittelalterliche Dunkelheit gebreitet ist. Man wundert sich deshalb etwa z. B. über ganz freigestaltete Arien, weil man nicht weiß, daß es schließlich der Geist, besondere geistige Absichten sind, die das Typische individuell, starre Formen lebendig machen. Es gab für diese Stelle keine geeigneteren Worte, um mit ihnen auch textlich anzudeuten, daß Don Juan auf ein neues Opfer bedacht ist. Natürlich fällt nun die Musik, wie sie bei der wörtlichen Auffassung der Worte am Anfang der Arie zu finden war, weg; es braucht ja kein Mädchen mehr von der Straße herauf geholt zu werden, sondern alles ist ja längst beieinander. Sofort wird getanzt, Don Juan erlebt — immer in der Phantasie — den stattgehabten Vorgang nochmals, mit einem anderen, gleichgültigeren Opfer wie Zerline, deshalb denn auch in konzentriertester Kürze. Einzig das Schlußresultat, daß Don Juan das gebrauchte Opfer mit zynischer Verachtung wieder von sich wirft, wird mit Ausführlichkeit behandelt, nämlich:



Und noch ein drittes Mal läßt uns Mozart diesen Vorgang erleben, denn wieder steht Don Juan in aller Unbefangenheit vor uns, wieder stürzt er sich in den regellosen, tollen Tanz, um wieder ein Opfer an sich zu reißen und es, dieses Mal mit verlängertem und grausamstem Auskosten:



von sich zu werfen. In dem recht breit angelegten Schluß der Arie berauscht sich Don Juan an seinen eigenen Phantasievorstellungen, wozu natürlich die Worte gewählt werden, daß Leporello nach dieser Nacht sein Register um zehn neue Opfer vermehren könne, ein Dithyrambus von ungebrochenster Kraft.

Das wäre denn also die sogenannte „Champagnerarie". Daß diese Bezeichnung Charakter und Wesensart der Arie nicht trifft, bedarf einer weiteren Darlegung nicht mehr. Der Wein ist für Don Juan lediglich Mittel zum Zweck, und zwar nicht für seine Person, sondern für die Gesellschaft, aus deren weiblichem Teil er sich seine Opfer holen will. Don Juan ist kein Wein-, kein Champagnerheld, kein Bacchanale schwebt ihm vor, sondern eine frevelhafte, zynisch-rücksichtslose Liebesorgie, so daß man denn wohl die Arie als Orgienarie bezeichnen darf. Es ist denn auch wohl allmählich notwendig, daß man sich auf den eigentlichen Mozartschen Don Juan besinnt und dem Salon-Don Juan mit dem Sektglas in der Hand den Laufpaß gibt. Dies auch deshalb, damit sich Mozart in aller Schärfe auch dort von den massenhaften modernen Erotikern unterscheidet, wo diese glauben, es wirklich zu etwas Durchgreifendem, „Letztem", gebracht zu haben. Aber gerade auch hier müssen sie die Segel vor einem Mozart streichen, der nun eben deshalb Mozart ist, weil er einen Vorwurf bis zu den letzten Konsequenzen durchzudenken, das Geschaute aber weiterhin mit „absoluten" Mitteln zur Darstellung zu bringen vermochte. Daß aber in der Grundfrage des Mozartschen Don Juan — müssen wir seine Beweisführung auch ablehnen — ein Hoffmann bereits in aller Schärfe gesehen hat, und eine nähere Untersuchung der Orgienarie seine Auffassung sich auch im einzelnen beweisen läßt, das durfte gerade anläßlich des 100. Todestages des genialen Romantikers seine Darstellung finden.

*) Es sei hier immerhin die Bemerkung gemacht, daß man sich doch ja nicht dem Glauben hingebe, Don Juan habe etwa bei Zerline nicht seinen Zweck erreicht. Ein Mädchen in den Klauen dieses Vampyrs und in jungfräulicher Unschuld wieder davonkommen, das mutet, hat man den wahren Mozartschen Don Juan wirklich einmal kennen gelernt, so etwas wie ein schwacher Witz an. Selbstverständlich schreit sie, dies auch deshalb, weil Zerline als dramatischer Faktor benutzt wird.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

E. T. A. Hoffmann über den Unterschied von Lied und Arie

Wir möchten nicht verfehlen, in diesem Heft Hoffmann auch selbst zu Worte kommen zu lassen, allerdings nicht als geistsprühenden Verfasser einer seiner allgemach reichlich bekannten Kunstnovellen, sondern, kurz gesagt, als praktischen Musikästhetiker. Auch hier sollte es sich aber nicht um seine relativ bekanntesten Aufsätze über Beethovensche Werke handeln, die unserer Ansicht nach im allgemeinen überschätzt werden, sondern um eine Abhandlung, die diesen Mann als einen derart tiefblickenden Beurteiler der einschlägigen Materie zeigt, daß wir uns nicht erinnern, gerade auf diesem Gebiet jemals etwas Besseres gelesen zu haben. Das will insofern etwas sagen, als über das Lied nicht nur unendlich viel geschrieben worden ist, sondern weil gerade über den Unterschied zwischen Lied und Arie kein Geringerer als ein berühmter Spezialist des deutschen Liedes, Robert Franz, das Wort ergriffen hat (in zwei Briefen an Erich Prieger), ohne daß es ihm aber gelungen wäre, derart zum Kern der Sache zu dringen wie Hoffmann.

Auch aus einem anderen Grunde möchten wir diese Abhandlung, die ganz versteckt mit einer Rezension über Lieder eines völlig unbekannt gebliebenen Komponisten Namens W. F. Riem verquickt ist, der Vergessenheit entreißen. Schon damals gab es, so gut wie heute, eine Moderne, wenn ihr System auch noch keineswegs darin bestand, möglichst auf dem Kopf zu stehen, aber es ist doch gerade zu Anfang des 19. Jahrhunderts gewesen, als man die Grundmauern der Tonkunst zu unterminieren begonnen hat. Das zeigt sich fast nirgends klarer als im deutschen Lied, und zwar darin, daß man wahl- und quallos selbst ausgesprochene Strophengedichte „durchzukomponieren" anfing, weil man einer organischen Entwicklung des Strophenliedes aus dem Wege zu gehen sich anschickte. Wie über diese Grundfrage des Liedes ein Hoffmann dachte und welche Gründe er für das einseitige Durchkomponieren ins Feld führt, zeigt der Schluß seiner Abhandlung, wobei wir doch ja nicht verfehlen möchten, das Wort Imbezillität zu verdeutschen. Es bedeutet Schwachheit, insbesondere Geistesschwäche.

Hat Hoffmann recht gehabt? Als er vorliegende Abhandlung schrieb, hatte sich der blutjunge, zwischen den beiden Lagern stehende Schubert zu entscheiden, ob er modern, ein „Durchkomponist", oder nach der Auffassung unserer heutigen, ein altmodischer Strophenkomponist sein wollte, der der modernen, fortschrittlichen Entwicklung aus dem Wege gehe. Und mit genialer Sicherheit und unglaublich früh hat sich Schubert, nachdem er der modernen Richtung in frühesten Liedern so weit seinen Tribut gezollt, entschieden, indem er immer durchgreifender und „fortschrittlicher" zugleich die Strophenkomposition pflegte. Wo liegen nun aber die späteren, zeitentrotzenden Leistungen auf diesem Gebiet? Ich denke, darüber geben unsere Liederprogramme mit Schumann und Brahms eine sichere Auskunft. Daß über Wolf, der erst seit zwei Jahrzehnten im Musikleben steht, dabei seine Glanzperiode aber bereits hinter sich hat, nicht einmal das zweitletzte Wort gesprochen ist, zeigt sich ja immer klarer, zugleich aber auch, daß er seine besten und hoffentlich unvergänglichen Leistungen echten Liedprinzipien verdankt. So dürfte man denn wohl mit einer ganz besonderen Teilnahme hören wollen, was gerade ein Hoffmann, der denn doch wohl auch bei dem Modernsten als ausgesprochenster Nichtphilister gilt, über dieses Thema zu sagen hat.

Man täte heute ja überhaupt gut daran, über die Frage einer sogenannten „fortschrittlichen Entwicklung" etwas energischer nachzudenken als es heute geschieht und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Fall war. Die Musikgeschichte sieht nämlich wirklich ein wenig anders aus, wenn man sie nicht nur im Sinne der Entwicklung betrachtet, sondern auch darauf, wo denn überhaupt die bleibenden, positiven Leistungen zu finden sind. Entwicklung schlechthin als Kriterium, und zwar natürlich positives Kriterium zu nehmen, ist ein Unding, entspringt, wie sich Hoffmann wohl ausdrücken würde, Imbezillität. Denn eine Entwicklung kann gerade so gut zum Untergang wie zu Blüteperioden führen, so daß es dann wohl darauf ankommen dürfte, ob das eine oder das andere von einer Entwicklung zu erwarten ist. Verleugnet nun eine „fortschrittliche Entwicklung" immer offenkundiger Grundgesetze künstlerischen Schaffens, so ist der Weg, den sie nehmen wird, nicht allzu schwer zu bestimmen.

Indessen, geben wir nun Hoffmann das Wort, wobei nur noch hinzugefügt sei, daß seine Definition der Arie lediglich dem Grundtypus dieser Form entspricht. Man hätte außerdem vor allem noch die Entwicklungsarie zu unterscheiden, in der besonders Mozart sein Entscheidendes leistete.

* *

Die Arie bedarf nur weniger Worte, in denen der Dichter die innere, das Ganze erzeugende und beherrschende Stimmung des Gemüts bestimmt ausspricht, jene Tonleiter, in der der Affekt auf- und abwogt und oft in einzelnen Momenten auf die verschiedenste Weise in das Leben tritt, aber nur andeutet. Der Hauptcharakter, den die Worte angeben, bestimmt dem Komponisten die Grundfarbe, den Ton (im Sinn der Maler genommen), in dem er arbeiten und dem er treu bleiben muß, wenn das Ganze nicht in Verworrenheit zerfließen, sondern in gehöriger Haltung sich ordnen soll. Die einzelnen, durch die Worte nur angedeuteten Momente faßt nun aber der Komponist besonders auf und benutzt die Mittel des Ausdrucks, wie sie ihm der unerschöpfliche Reichtum der Kunst darbietet, um jenen Affekt in allen seinen Regungen, so wie sie aus der Handlung, Situation usw. hervorgehen, ins Leben zu rufen. Die ganze Tonleiter der Leidenschaft läßt er erklingen, damit hell, farbig und kräftig alles aufgehe, was im Innern erschienen, und es werden so in der Arie die Worte nur symbolische Bezeichnung der Gefühle, die sich in dem rastlosen Wechsel ihrer leisesten Nuancen nur durch die Musik verkündigen können. Hieraus entstehen die musikalischen Ausführungen — die Wiederholungen einzelner Strophen, ja einzelner Worte, wie sie in dem Wesen der Arie liegen. —

Anders ist es mit dem Liede, in dem der Dichter recht eigentlich darauf ausgeht, das innen Empfundene ganz in Worten aufzufassen und zu verkünden, so daß es oft vieler Strophen bedarf, um jeden Moment des

Affekts deutlich hervorzurufen. Der Dichter hat das getan, was in der Arie dem Komponisten zu tun zugewiesen war, und dieser befindet sich daher hier in dem entgegengesetzten Falle, als bei der Arie. So wie viele Worte, die jeden Moment des Affekts bestimmt aussprechen sollten, sich der musikalischen Ausführung, wie ihn die Arie verlangt, wie bleierne Gewichte anhängen und den Schwung des Komponisten hemmen würden — so geht im Liede in jeder breiteren Ausführung die Intention des Dichters unter, den Zauber der Worte vernichtet der fremde Geist, der unberufen in den Kreis tritt. Von dem tiefen Sinn des Liedes angeregt, muß der Komponist alle Momente des Affekts wie in einem Brennpunkt auffassen, aus dem die Melodie hervorstrahlt, deren Töne dann, so wie in der Arie die Worte symbolische Bezeichnung des innern Affekts wurden, hier das Symbol aller der verschiedenen Momente des innern Affekts sind, die des Dichters Lied in sich trägt. Um daher ein Lied zu komponieren, das der Intention des Dichters ganz zusagt, ist es wohl nötig, daß der Komponist nicht sowohl den Sinn des Liedes tief auffasse, als vielmehr selbst Dichter des Liedes werde. Der Funke, der im Innern des Dichters das Lied entzündete, muß, wie mit erneueter Kraft, im Innern des Komponisten aufglühen und mit dem Worte zugleich den Ton wecken, der in der Seele des Musikers wie ein wunderbares, alles in sich schließendes, alles beherrschendes Geheimnis ruht. Das Lied ist gerade die Art Komposition, in der sich durchaus nichts ergrübeln, nichts künstlich bauen läßt; die beste Kenntnis des Kontrapunkts hilft hier nichts; im Momente der Begeisterung springt glänzend und herrlich der Gedanke, der das Ganze ist, hervor, wie die gerüstete Minerva aus Jupiters Haupt. — Der innere Poet (so nennt Schubert in der „Symbolik des Traumes“ die wunderbare Traumgabe; aber ist nicht jedes Empfangen eines Kunstwerks wie ein herrlicher Traum, von dem innern Geiste bewußtlos geschaffen?) spricht auf seine eigne, wunderbare Weise das wirklich aus, was sonst unaussprechlich geschienen, und so liegt oft in wenigen einfachen Tönen eben die tiefste Bedeutung des Gedichts. Die Lieder der älteren Meister waren höchst einfach, ohne allen Prunk und Schmuck, ohne alle gesuchte Modulation, oft sogar in der Tonika beharrend; präzis im Umfange, meistens ohne alles Ritornell und nur eine Strophe umfassend; singbar, d. h. ohne Sprünge und nur ein geringes Intervall durchschreitend: wie aber alle diese Eigenschaften die recht aus seinem Wesen hervorgehenden Bedingnisse des Liedes sind, leuchtet aus dem bisher Gesagten wohl ein. Mit der einfachsten Melodie, mit der einfachsten Modulation, ohne alles Künsteln, ohne alles Haschen nach Effekt und Originalität das Gemüt im Innersten anzuregen — das ist eben die wunderbare, geheimnisvolle Kraft des wahren Genius, die jene alten herrlichen Meister und unter den neuern Reichardt und Zelter, gar oft übten. Man denke nur z. B. an die höchst einfachen und doch so tief ergreifenden Lieder Reichardts: „Im Walde schleich' ich still und wild“ — und: „Freudvoll und leidvoll“. — Daß nur der wahre Genius so etwas macht, darin liegt wohl die Armut an wahren Liedern; und die Mode des Durchkomponierens, dem Rez., falls der Text nicht ins Dramatische fällt und also aufhört, Lied zu sein, sehr abhold ist, war wohl nur der Behelf der Imbezillität, die sich, das Ganze zu erfassen außerstande, an das Einzelne hält.

Das Regerfest in Breslau

Von Dr. Fritz Prelinger / Breslau

Die Deutsche Reger-Gesellschaft hielt in den Tagen vom 29. April bis 1. Mai in Breslau ihr erstes großes Fest ab. In fünf Konzerten sollte ein wichtiger Ausschnitt von den Werke Regers zur Aufführung gelangen. Von seiten des Festausschusses war alles getan worden, um dem Fest einen würdigen Verlauf zu sichern. Der Eindruck dieser Musik war ein überwältigender. Auf alle hatte sie eine große Wirkung ausgeübt, auf Musikfreunde ebensosehr wie auf Kenner. Auf solche, die verschiedenes zum erstenmal hörten, machte sie freilich einen befremdenden Eindruck, wie dies ja bei jeder neuen Kunst zu sein pflegt, aber das Gefühl, etwas ganz Großem gegenübergestellt zu sein, hatten doch alle. Der Erfolg des Festes sei also ausdrücklich konstatiert. Anschließend sei berichtet, daß die Ausführung des Riesenprogrammes ganz vortrefflich war. In erster Linie müssen die Orchesterkonzerte genannt werden, die unter Prof. Dr. Georg Dohrns Leitung standen. Das Wesen der Regerschen Kunst trat hier am deutlichsten in Erscheinung.

Max Reger hat bei einem verhältnismäßig kurzen Leben außerordentlich viel geschrieben. Er hat in dieser Beziehung Ähnlichkeit mit Franz Schubert. Auch darin, daß seine Selbstkritik nicht immer mit der nötigen Schärfe einsetzte. Großes und Gleichgültiges glitt von seiner Seele, wie gute und böse Stunden, von denen er sich frei machte und die doch zu ihm gehörten. Waren die Niederschläge dieser Stunden, seine Klänge, zur Welt gebracht, dann mochten sie ihren Weg ziehen. Innerlich war er schon wieder mit anderem beschäftigt. Auch in der Wahl seiner Liedertexte zeigte er eine Schubert ähnliche Unbefangenheit. Daß Regers Musik ganz auf J. S. Bach eingestellt ist, weiß auch der entfernter Stehende. Die Kunstformen des großen Leipziger Kantors bilden zu einem Teil seiner Musik den Rahmen, zu einem andern ist es die Variationsform. Der Wurzeln sind aber noch mehrere, die eine läuft in der Richtung Schumanns und Brahms', die andere hat auch Säfte von Wagner und Liszt aufgesogen. Wunderbar zu beobachten, wie rasch Regers Eigenart diese Kräfte absorbiert und in sein Blut umarbeitet. Aus Bachs thematischer Technik und dem Geiste neuzeitlicher Musik, die mit ihren harmonischen und rhythmischen Feinheiten neue Ausdruckswerte beisteuert, bildete Reger seinen Stil. Es ist der Stil des Aufbaues aus kleinstem musikalischem Kern, der mit ungeheuern Triebkräften ausgestattet ins Große wächst. Es ist jener Geist, den wir in der Musik als deutsch bezeichnen, der in der Matthäuspassion ebenso lebendig ist wie in den Meistersingern. Diese Gestaltung der Werke aus den kleinsten

Motiven gibt Regers Musik die starke Einheit. Mit Schubert hätte sie auch das noch gemein, daß sie mitunter einförmig und zu lang erscheint. Manche Modulationsmöglichkeit wird bei Reger auch in extremen Fällen zur Manier. Aber jedenfalls gehört auch das unerwartet tonale Abbiegen zu seinem Stil. Aufgabe der künstlerischen Darstellung ist es, diese feinen Übergänge als organische Bestandteile erscheinen zu lassen. Gelingt dies dem Künstler und dem Hörer, so haben sie den Schlüssel zum Verständnis der Regerschen Musik in Händen. Daher verträgt diese Musik ein rasches Zeitmaß viel weniger als ein gemäßigteres, auch darin den deutschen Charakter bewahrend. Regers Musik ist melodienreich, oft von berückender Überschwenglichkeit, besonders in jenen Werken seiner reifsten Künstlerschaft, in denen er sich von den Manieren seiner Sturm- und Drangzeit frei gemacht hat. Nur müssen wir für seine Melodiewege auch erst unsere Sinne organisieren, wie wir dies früher für Wagner oder Brahms, jetzt für Pfitzner und Strauß tun müssen. Hauptsache bleibt, daß der schaffende Künstler den Flug seiner Phantasie mit starker Hand zu meistern versteht und das Ziel nicht aus den Augen verliert. Wer einen „100. Psalm" zu denken und zu gestalten vermochte, gehört zu den Ausgewählten. Das war das große Resultat dieser Festspieltage, daß darüber nun kein Zweifel mehr obwalten kann.

Zwei Orchesterabende, ein Orgelnachmittag und zwei Kammermusikkonzerte brachten einen kleinen, aber bedeutsamen Ausschnitt von Regers Wirken zur Aufführung. Das erste Orchesterkonzert spendete den „sinfonischen Prolog zu einer Tragödie", den Hymnus „An die Hoffnung" und die „Variationen und Fuge über ein heiteres Thema von Hiller". Der „Prolog" ist ein sinfonischer Satz von gewaltigen Dimensionen, die sich gleichwohl übersichtlich geben und ein außerordentliches An- und Abschwellen eines großen Gedankens darstellen. Auch inhaltlich befremdet nichts. Die tiefe, feierliche Trauer bedarf bei uns keiner Deutung, da wir die nähere Bestimmung „zu einer Tragödie" so weit wie nur möglich fassen wollen. Den hoheitsvollen Hymnus „An die Hoffnung" sang Frau Kammersängerin Anna Erler-Schnandt aus München mit starker Empfindung. Sie sang in den zwei folgenden Konzerten auch eine größere Anzahl von Liedern, mit denen sie gleichfalls sichere Wirkungen erzielte. Das herrlichste aber waren die beschwingten, ungemein klangfrohen und geistreichen Hillervariationen. Die Variationen Regers sind ein eigen Ding. Vollkommen taktgleiche Veränderungen sind es in den seltensten Fällen. Mitunter sind es nur einzelne glänzende Splitter, die in alter Erinnerung in dem neuen Mosaik aufleuchten. Reger hat eben hier etwas Neues geschaffen. Mit ungeheurer Zündkraft schlug die Schlußfuge ein, ein Kunstwerk, wie es zu machen wohl seit Bach niemandem gelingen mochte. Das zweite Orchesterkonzert brachte drei Riesenwerke. Das schwierige Violinkonzert, das Adolf Busch über allen Vergleich schön spielte, ist nicht etwa eine Sinfonie mit obligater Solovioline, es ist vielmehr aus echter Geigerempfindung heraus geschaffen. Ist auch die Begleitung von ungewöhnlich starker Selbständigkeit, niemals herrscht sie doch so unbedingt, daß die Solovioline zur Nebensache würde. Spielen freilich werden es zunächst sehr wenige können. Ein anderes Reich eröffnete sich in den vier Stücken der Böcklin-Suite, die nur durch die Überschriften: „Der geigende Eremit", „Das Spiel der Wellen", „Die Toteninsel", „Bacchanal" sich äußerlich als Programmusik gibt. Es sind die vier Sätze einer wohlgestalteten Sinfonie, die durch ihre klare Form wie durch die farbenprächtige Instrumentation besonders lebhaften Eindruck machte. Die Wirkung zu beschreiben, die die glänzende Aufführung des 100. Psalms hervorrief, ist schwer. Superlative möchte man gerne vermeiden, und doch kann man von diesem Werke nur mit dieser Zunge reden. In größter Ergriffenheit, in stolzestem Glücksempfinden, in gehobenster Stimmung nahm man diesen Glutstrom von glaubensstarker Musik in sich auf. Das Wort „erleben" ward diesmal wirklich Wahrheit.

Die Kammermusikmatineen gaben außer den schon erwähnten Liedern das schlichte Streichtrio op. 77b, das unsagbar schöne Sextett in F-Dur op. 118, das Streichquartett in Fis-Moll op. 121, das Klarinettenquintett op. 146, das letzte der von Reger selbst veröffentlichten Werke, und die Klarinettensonate op. 107. Die einzelnen Werke erwiesen sich inhaltlich und formell als urgesunde echte Kammermusik, die besonders in den langsamen Sätzen von schönster Empfindung getragen sind und von den zartesten Dingen sprechen, die sich in der Musik sagen lassen.

Die ausführenden Künstler waren ihrer Aufgabe in vollendetem Maße gewachsen. Das Wendling-Quartett aus Stuttgart, seit langem mit Regerschem Musikgeist vertraut, spielt in klassischem, allerschönstem Kammermusikstil. Die Klarinette wurde von dem unvergleichlichen Künstler Philipp Dreisbach geblasen, so ungemein schön, daß nicht das geringste Restchen an irgend etwas Materienhaftes gemahnte: In dem Pianisten Eduard Erdmann hatte Dreisbach für die Sonate einen kongenialen Helfer gefunden. Im Orgelkonzert spielte unser Organist Wolfgang Reimann zwei bedeutende Werke, die Orgelsonate op. 60 und die Choralfantasie über „Alle Menschen müssen sterben". Die akustischen Verhältnisse der Jahrhunderthalle und die übergroße Schwierigkeit der Werke brachten es hier nicht zu dem starken Eindruck der anderen Veranstaltungen.

Der deutsche Geist in unserer Musik hat durch Reger einen neuen lebendigen Zufluß erhalten. Möchten wir dies bald erkennen und in dieser Gesinnung erstarken.

„Zu unserer Notenbeilage" –

siehe Seite 216 des vorigen Heftes

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Der österlichen Oratorienzeit kamen noch einige Aufführungen von Bachs Matthäuspassion nachgezogen, die der Berliner Volkschor unter Ernst Zander veranstaltete. Sie waren zum mindesten chorisch die besten von allen. Der sich stets im gesuchtesten Effektraffinement verlierende Chor von Siegfried Ochs wird durch diesen wesentlich aus den Arbeiterkreisen rekrutierten Volkschor mit schlichter Größe, und der in einer schläfrigen Tretmühle laufende der heiligen Singakademie durch die frische Begeisterung geschlagen, die in allen Aufführungen des Volkschores zutage tritt. Hier ist auch schönes Stimmaterial vorhanden, und die Bildung desselben läßt nichts zu wünschen übrig. Müssen doch alle Mitglieder, denen es daran fehlt, in eigens dazu eingerichtete Unterrichtskurse hinein! Und der Dirigent versteht sich nicht allein auf den Chor, sondern auch auf das Orchester. Im Volkschore ist eben nichts Schein und Mache, sondern alles Tatsache und Wirklichkeit, nichts Mumifizierung, sondern alles blühendes, emporstrebendes Leben. Mag man über das Was der gestellten Aufgaben (der Programme) zweierlei Meinung sein, im Wie ihrer Lösung laufen diese Meinungen wieder anerkennend zusammen.

Auch ein anderer, fremder Volkschor war wieder da und ließ uns in einer ganzen Serie von Konzerten das Vollkommenste hören, was überhaupt menschenmöglich ist. Ich meine den Ukrainischen Nationalchor, der nunmehr in Spanien konzertieren und sich von dort aus nach Südamerika wenden wird. Dieser aus ungefähr dreißig Herren und Damen bestehende Chor ist lediglich den nationalen Volksgesängen zugewandt. Selbige sind aber, zum größten Teil von dem ausgezeichneten Dirigenten Koschytz, kunstvoll und meisterlich gesetzt. Da der Chor über ein Stimmaterial verfügt, das ans Wunderbare grenzt, und dieses Material vollkommen solistisch ausgebildet ist, so übertrifft er die Wirkung eines zehnfach größeren Chores. Es fielen da namentlich Bässe auf, wie sie die größten deutschen Opernbühnen nicht unter ihren Solisten haben, und ein Tenor, um den jene ein angestrengtes Wettrennen beginnen würden, wenn sie seiner habhaft werden könnten. Der Vortrag gebietet über alle nur denkbaren Nuancen in spielender Leichtheit; er erschien im polyphonen Kirchenstile wie im schnellst pulsierenden Rhythmus des Steppenliedes gleich vollendet. Jedes der vielen Konzerte hatte ein anderes Programm, und doch wurde alles auswendig gesungen. Es war in allem ein Triumph der höchsten Chorvirtuosität. Im Gegensatze zu früher trat man diesmal in den nationalen Trachten auf, so daß auch der an der Kostümkunde Interessierte auf seine Kosten kam.

Sodann war noch ein deutscher Chor mit mehreren Konzerten zu Gaste: der Kölner Männergesangverein. Wir waren nicht dazu eingeladen. Zudem hatte die Sache ihren starken politischen Anstrich. Beides gilt auch von dem Konzerte, das Siegfried Wagner dem hiesigen Zweige des Bayreuther Bundes dirigierte. Das erschien als eine postfeste Bismarcksgeburtstagsfeier, deren Programm Werke von Richard und Siegfried Wagner, Männerchöre von Weber und eine politische Ansprache bildeten. Lebhafter Zulauf, große Begeisterung! Vorher hatte Siegfried Wagner noch ein populäres Konzert des Philharmonischen Orchesters an Hagels Stelle dirigiert. Er war von Außig, der deutschen Stadt in Böhmen, gekommen, wo sein Erscheinen gleichfalls national ausgenutzt wurde. Dort war das besonders bemerkenswert, was der gefeierte Gast über die gegenwärtige Lage Bayreuths redete. „Das Werk von Bayreuth", so referiert ein Außiger Blatt, „ist leider noch nicht gesichert. Ich habe aber bereits begonnen, an dieser Sicherung zu arbeiten, und hoffe, besonders mit Unterstützung unserer amerikanischen Freunde, das Ziel zu erreichen. Deutschland ist leider nicht in der Lage, die finanziellen Grundlagen für Bayreuth aus eigenem beizustellen. Die Leute, die Teilnahme und Liebe zu dem Werke haben, sind meistens verarmt und den andern ist Bayreuth zum großen Teile gleichgültig. Hierzu kommen die allgemeinen Verhältnisse, die in Deutschland herrschen. Aber unsere Sache besitzt in Amerika eine Reihe von überaus warmen Freunden, so in Pittsburg, Chicago und anderen Städten, und von deren Opferwilligkeit und Großzügigkeit hoffe ich jenen Beistand, dessen das Werk bedarf. Hoffentlich wird aber auch das übrige deutsche Ausland die Sache fördern. Jedenfalls wird alles geschehen, um sie nicht untergehen zu lassen." Siegfried Wagner will selber in Amerika dafür wirken. Von Berlin begab er sich zum weiteren Konzertieren nach Norwegen.

Bezüglich der anderen Orchesterkonzerte ist vor allem der neue große Beethovenzyklus zu erwähnen, der durch das Blüthnerorchester unter Camillo Hildebrand zu dem gewohnten alljährlichen des Philharmonischen Orchesters getreten ist. Auch hier werden die neun Sinfonien, die wichtigsten Ouvertüren und Konzerte nebst einigen Gesangsstücken gespielt; auch hier wirken die bekanntesten Solisten mit; auch hier derselbe Erfolg: ausverkaufter Saal unter Aufhebung aller Freiplätze — ein neuer Beweis, wie hoch die klassische Kunst trotz alles Lärmes der Neutöner im Kurse steht. Letztere machten sich in den letzten Wochen besonders breit, überall, im Orchesterkonzerte, in der Kammermusik, im Klavier- und Liederabend. Aber es lohnt sich nicht, da immer wieder das alte Starenlied anzustimmen. Jede Narrheit muß sich austoben. Freundlichere Eindrücke empfing man durch Dvořaks slawische Tänze, die Anton Bednar mit dem Philharmonischen Orchester spielte. Hierzu hat das Nötige aber schon Alfred Heuß von Leipzig aus gesprochen. In der Kammermusik trat der irische Komponist Swan Hennessy mit einem „Keltischen Abend" auf. Man hörte da ein Quartett und eine Suite für Streichquartett, ein kleines Streichtrio, eine Klavierviolinsonate und eine keltische Rhapsodie für Violine und Klavier. Alles gute Musik in anständiger Form. Noch erfreulicher war die Erstaufführung des H-Moll-Konzertes des verstorbenen Bologner Meisters Martucci durch den italischen Pianisten Gualtiero Volterra. Höher als dieser steht allerdings sein Kollege Ignaz Tiegermann, der in Rachmaninows wertvollem C-Moll-Konzerte eine besonders plastische, vollendete Klavierkunst zur Schau stellte. Unter den Geigern fiel Rudolf Polk auf. Ich hörte in seinem vierten Konzerte Händels E-Dur-Sonate und Spohrs D-Moll-Konzert. Das waren klassische Leistungen, höchst vollendet in technischer und musikalischer Beziehung. Florizel von Reuter machte ebenfalls wieder von sich reden. Er trug alle 24 Kaprizen von Paganini vor. Jeder einzelnen hatte er auf dem Programme einen erläuternden Zusatz gegeben: Springbogenarpeggien, Bogentechnik (Sprünge von der G- und D-Saite zur E-Saite), Oktaven (Mittelteile mit ruhigen gebundenen Bogenstrichen) usw. Interessant und lehrreich, auch für den Nichtgeiger. Der Vortrag entbehrte aber öfter jener überlegenen Genialität, ohne die diese Sachen, ähnlich wie viele Liszts, nicht recht faszinieren. So hörte ich z. B. die Nachahmung von Flöten und

Hörnern (Nr. 9, E-Dur) schon täuschender, das Echo im „Teufelsgelächter" (Nr. 13, B-Dur) ausgesprochener u. a. m. Aber die Leistung muß doch als außergewöhnlich bedeutend gekennzeichnet werden. Im Sologesange machte der neulich erwähnte, abenteuerliche Louis Graveure, dank des Presserummels für die, die nie alle werden, Sensation. Doch davon das nächste Mal, weil hier das Schlußkonzert noch aussteht. Wohl aber sei eines richtigen Amerikaners gedacht, der bis zum Kriege sehr gern als Oratoriensänger engagiert wurde, den Krieg in Deutschland durchhielt und nun seine Laufbahn wieder aufnahm: des Baßbaritonisten Sidney Biden. Sein öfteres Auftreten zeigte ihn in der alten musikalischen Zuverlässigkeit und im Vollbesitze des alten guten, wohlgebildeten Materiales; es zeigte aber auch, daß ihm die alten Sympathien geblieben sind. Treue um Treue! Die werden ihm auch die auswärtigen Konzertvorstände und Dirigenten bewahrt haben. In Amerika, wo er inzwischen konzertierte, war er der erste Sänger, der es wagte, dort wieder Lieder in deutscher Sprache zu singen. Geben wir dem Verdienste seine Krone!

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

In der Oper bescherte man uns jetzt einen neuinszenierten und neueinstudierten „Oberon", den man insofern begrüßen konnte, als er eine weitere Etappe auf dem Wege zu dem Weber-Zyklus darstellte, den man hier plant. Diese „Oberon"-Aufführung war nun geeignet, Betrachtungen mancherlei Art anzustellen. Zunächst über die Inszenierung. Man huldigt hier seitdem man nach Wüllners unfreiwilligem Abgang, d. h. seit dem Jahre 1883, dessen mit Grandaur erfolgte Bearbeitung des Werkes (mit Rezitativen) absetzte, dem Grundsatz, in der Kürze die Würze zu suchen. Das heißt, man strich den Dialog immer erbarmungsloser zusammen, also daß heute der ganze „Oberon" dem Uneingeweihten überhaupt nur noch wie eine Bilderfolge mit verbindendem Text und Musik erscheint. Einen Schritt weiter, und wir sind beim „Oberon"-Film; denn jetzt wird ja auch „mit Musik" gefilmt. Damit komme ich aber auch gleich zur Inszenierung im engeren Sinne, zur Inbildsetzung, wie man das Fremdwort übersetzt hat. Auch sie zeigt, daß man im Zeitalter des Kino lebt. Gegen die auf den Rundhorizont geworfenen Lichtbilder wird man nun an sich ebensowenig einzuwenden haben, wie gegen eine Verwendung der neuzeitlichen Erfindungen auf diesem Gebiete überhaupt, aber in ihrer Anwendung fügen sie sich bei dem heutigen Stand der Technik noch nicht der Bühnenwirkung restlos ein. Vor allem stört noch die allzu scharfe Gegensätzlichkeit zwischen der matten Illusionskraft der Lichtbilder und der Massivität des Eindrucks, z. B. der Innenräume, eine Gegensätzlichkeit, die gerade in der Szenenfolge des „Oberon" besonders empfunden werden mußte. Dann hatte man aber auch noch von einer allzu reichen Verwendung der Verwandlungsvorhänge Gebrauch gemacht, die oft recht empfindlich die Musikstücke von den szenischen Vorgängen trennten, so das schöne Quartett „Ueber die blauen Wogen" und das ganze Finale des III. Akts. Daß man die Meermädchen-Szene zu einer gefilmten Seefahrt des schlafenden Hüon erweiterte, erwähne ich nur, weil es einen Bruch mit der Weber-Ueberlieferung bedeutete, der, irre ich nicht, zuerst in Wien unternommen wurde. Wenigstens sah ich dort in der Hofoper schon vor vielen Jahren zur Melodie des Meermädchenliedes eine ganze Mittelmeerreise in Bildern sich abrollen. Doch alles das mag schließlich als Aeußerlichkeiten angesehen werden. Bedenklicher aber ist, daß jetzt eine Besetzung des „Oberon" mit geeigneten Kräften an einer Bühne vom Range der Dresdner so viel Schwierigkeiten macht. Man hat hier eben seit den letzten Jahren der Schuchschen Aera arg verabsäumt, für einen brauchbaren Nachwuchs zu sorgen, und Scheidemantels stolzes Wort von der Hochburg des bel canto straften leider gerade die auf ihn zurückzuführenden Engagements Lügen. Kurz, da einige der älteren ersten Kräfte nicht verfügbar waren, erlebte man den „Oberon" so ziemlich vollständig mit der ausgesprochen zweiten Garnitur. Für die Fatime fehlte ein junges Soubrettentalent, der Puck war unzureichend besetzt, den Hüon sang ein junger Sänger, der allenfalls für lyrische Partien ausreicht und uns übrigens bald verläßt. Alles in allem, gerade diese Vorstellung ließ wieder recht offenbar werden, daß der Stand des Instituts wieder gehoben werden muß und daß eine möglichst durchgreifende Erneuerung und Auffrischung des Solopersonals die erste Voraussetzung dafür ist. Daß der neue Intendant in dieser Hinsicht, wie man sagt, im Bilde ist, unterliegt für mich allerdings keinem Zweifel, und ebensowenig verkenne ich auch, daß er vielfach noch durch von seinem Vorgänger übernommene kontraktliche Verpflichtungen gehemmt ist. Also, ich bin nicht in diesem Sinne Pessimist und verspreche mir dann vor allem von seinem harmonischen Zusammenarbeiten mit dem jungen tatkräftigen Busch alles Gute. Nur gedenke ich angesichts einiger Engagements-Gastspiele der letzten Zeit unwillkürlich an die endlose Zahl derer, die man zu solchen hier kommen und wieder ziehen sah, und ich muß bekennen, ich erschrak über den Tiefstand der gesanglichen Kultur bei unseren deutschen Bühnennachwuchs! — Mich dünkt, es sei höchste Zeit, den Ursachen einmal ernstlich nachzugehen, und man möchte vor allem wünschen, daß die Bühnenkapellmeister wieder energischer ihr Interesse den gesanglichen Leistungen als solchen zuwenden. Man möchte sie bitten, daran zu denken, daß schließlich doch die menschliche Stimme das schönste, ausdrucksvollste aller Instrumente ist. Ich muß offen bekennen, ich setze auch in dieser Hinsicht Hoffnungen auf Busch. Mir wurde einmal ein Ausspruch von ihm erzählt, der mich in dieser Hinsicht bestärkte. Es war in einer Probe. Oben die Sängerin, unten das vollbesetzte Orchester, das zu stark begleitete. Da rief er diesem zu: bedenken Sie doch, bitte, meine Herren, Sie sind achtzig, dort oben steht Eine. — Ad vocem Busch. Viele hatten gemeint, er werde das letzte der dieswinterlichen Sinfoniekonzerte leiten, was aber gar nicht vorgesehen war. Max v. Schillings leitete es in der vornehm sachlichen Art, die mich immer wieder sympathisch berührt. Man hörte die Ouvertüre „Römischer Carneval" und die „Alpensinfonie", letztere mit sichtlicher und fühlbarer Strauß-Einlebung. Dazwischen sprach Raoul Lange vom deutschen Theater das Hexenlied in der Melodramatisierung von Schillings; er sprach es moderner im Stil als man es von Possart, Wüllner u. a. gewöhnt ist. Aber es verfehlte auch so seine Wirkung nicht. Übrigens ist auch Schillings noch einer, „der sich auf Stimmen und Stimmkultur versteht"!

AUS KÖLN

Von Dr. Willi Kahl

Köln hat auf Jahrzehnte hinaus als Metropole des besetzten Gebietes für das ganze deutsche Musikleben eine Kulturmission zu erfüllen. Das ist heute schon nicht mehr so leicht, wo sich allenthalben in der Nachbarschaft, namentlich im Industriegebiet, frische Kräfte musikalischen Lebens in edlem Wettbewerb regen. Als im Sommer Bochum durch ein Brucknerfest, um nur ein bedeutsames Ereignis im damaligen westdeutschen Musikleben zu nennen, hervortrat, begnügte man sich in Köln damit, aus Angst vor einem finanziellen Ausfall noch einmal sämtliche Beethovenschen Sinfonien

aufzuführen und den Plan einer Reihe von Brahms-Bruckner-Konzerten in der Versenkung verschwinden zu lassen. Diese und manche andere bequeme Fahrlässigkeit namentlich auch auf dem Gebiete der Oper hätte das Ansehen Kölns als Musikstadt nach innen und außen ernstlich bedrohen können. Erfreulicherweise werden aber wenigstens, unter entschiedenem Bruch mit alten unfruchtbaren Traditionen, die Gürzenichkonzerte dank Abendroths tatkräftiger Initiative im Sinne jener aufstrebenden Entwicklung fortgeführt, die schon im Vorjahre eingesetzt hatte. Die lange vernachlässigte Bachpflege konnte, zumal der Gürzenichchor früherer künstlerischer Höhe zustrebt, mit Erfolg wieder aufgenommen werden. Es war dem Thomaskantor sogar ein eigener Abend mit vier Kantaten gewidmet. Ein weiteres geschlossenes Programm — Stillosigkeit in der Art der Vortragsfolge ist zumeist immer noch ein wunder Punkt in den Gürzenichkonzerten — galt Brahms mit den Fest- und Gedenksprüchen, der ersten Sinfonie und E. Fischers unvergeßlicher Interpretation des B-Dur-Konzerts. Den verstorbenen Rheinländer Humperdinck ehrte eine Aufführung seiner „Wallfahrt nach Kevelaer". Aus der älteren sinfonischen Literatur kamen Beethoven, Haydn, Schumann und Strauß (Don Quichote) zu Wort, an Erstaufführungen gab es eine gewandt eklektische C-Dur-Sinfonie von Volkmar Andreae, Windspergers etwas redselige, aber gedankenreiche A-Moll-Sinfonie, Korngolds in frischem Lustspielton gehaltene Suite „Viel Lärm um nichts" und eine auf intimste kammermusikalische Wirkungen eingestellte „Sommeridylle" von A. Reuß. An Solisten wären etwa zu nennen die jugendliche Alma Moodie mit Beethovens Violinkonzert, Fr. Rothschild mit dem Brahmsschen und Margarete Wit mit Rachmaninoffs wenig dankbarem dritten Klavierkonzert. Als einzige Uraufführung brachten die Gürzenichkonzerte Braunfels' Tedeum für Chor, Soli, Orchester und Orgel. Die lyrischen Partien setzen erfolgreich den Stil fort, den sich der Komponist in den Vögeln mit einer weit ausholenden Gesanglinie und mit glücklichster Solostimmenbehandlung geschaffen hatte. Das Dramatische (Vision des jüngsten Gerichts) und Ekstatische des Werks ist stellenweise von allerstärkster Wirkung, verlangt aber von Chor und Orchester das Äußerste. Abendroth hat sich mit der Einstudierung des schwierigen Werkes wohl seinen größten künstlerischen Erfolg in der Reihe der bisherigen Gürzenichkonzerte gesichert.

Den 12 Gürzenichkonzerten zur Seite gehen ebenso viele Volkssinfoniekonzerte des städtischen Orchesters unter Abendroths Leitung. Zwar kommt ihre volksbildnerische Tendenz nur unvollkommen zum Ausdruck, da den Programmen Plan und System fehlt und Aufführungen lebender Komponisten, für die die Gürzenichkonzerte nicht mehr in Anspruch genommen werden können, für solche Zwecke zu stark im Vordergrund stehen. An sich ist es aber zu begrüßen, daß z. B. unsere einheimischen Komponisten hier zu Wort kommen. Hervorzuheben sind Straessers großzügige D-Moll-Sinfonie, Ramraths liebenswürdiges Vorspiel zu einer Raubritterkomödie, die geistreiche Orchestersuite zu „Don Gil von den grünen Hosen" des jungen Bochumer Kapellmeisters E. Peeters, H. Ungers witziges Levantinisches Rondo und die gedanklich und architektonisch fesselnde Sinfonie in einem Satz des Koblenzers H. Henrich.

Die Opernhauskonzerte unter Klemperer setzten mit Erfolg dessen Mahlerpropaganda fort (siebente Sinfonie) und gaben an einem Liszt-Bruckner-Abend (u. a. die selten gespielte sinfonische Dichtung „Von der Wiege bis zum Grabe") dieser ungemein starken Dirigentenpersönlichkeit willkommene Gelegenheit, sich auch außerhalb der Oper zu betätigen.

Einem gewiß vorhandenen Bedürfnis, auch auswärtige Dirigenten zu hören, wollten die von der Kölner Konzertdirektion eingerichteten Meisterdirigentenkonzerte entgegenkommen. Durch ein aus brotlos gewordenen Berufsmusikern zusammengesetztes, noch sehr der Schulung bedürftiges Orchester war aber die Frage eines hierfür notwendigen Meisterorchesters ebensowenig zu lösen wie durch das immer kostspieligere Heranziehen auswärtiger Tonkörper. Aus finanziellen Gründen sind diese Veranstaltungen zusammengebrochen. Für ein geldliches Wagnis von solchen Ausmaßen ohne vorsichtige Erwägung dessen, was die wirtschaftlich dunkle Zukunft etwa noch bringen konnte, ist die Kölner Konzertdirektion verantwortlich zu machen. Ihre aggressive Haltung gegen das Kölner Musikleben als solches, gegen Stadt und Konzertgesellschaft insbesondere konnte eine Rettung aus dem Zusammenbruch seitens der Stadt nicht erwarten lassen. Die Frage eines zweiten städtischen Orchesters ist damit wieder in den Vordergrund gerückt. Künstlerisch waren die Meisterdirigentenkonzerte mit ihrem Aufmarsch von Pultvirtuosen und in ihrer sonstigen Haltung vielfach auf dem besten Wege, wie man treffend gesagt hat, unser hiesiges Musikleben zu „amerikanisieren". Sieht man von diesen höchst unerfreulichen Tendenzen ab, die den frühzeitigen Abbruch dieser Veranstaltungen bald werden verschmerzen lassen, so bleiben immerhin einige sehr starke Eindrücke, die man von hier mehr oder weniger bekannten Dirigentenpersönlichkeiten mitnahm, etwa von Pfitzner, Br. Walter, P. Raabe, Fr. Busch, O. Lohse, P. Scheinpflug. Den Programmen fehlte es nicht an reizvollen Neuheiten, und die Möglichkeit, auch Bekanntes in neuer Interpretation zu hören, wäre unter anderen Umständen für die Dauer zu begrüßen gewesen, hätte nicht die Leitung selbst diesen Konzerten durch eine wirtschaftliche und vielfach leider auch künstlerische Gewissenlosigkeit das Grab gegraben.

Volksbildnerisch im besten Sinne sind tätig das Kölner Volksorchester unter der strebsamen Leitung des jungen Kapellmeisters Fr. Zaun, von Chorvereinigungen vor allem der beträchtlich leistungsfähige Kölner Volkschor (Dirigent E. J. Müller). Beide Körperschaften arbeiten rege zusammen mit dem städtischerseits unterstützten Musikausschuß in der Vereinigung zur Förderung des Volksbildungswesens. Die von hier aus ins Leben gerufene musikalische Volksbibliothek ist für Köln eine Tat.

Auf kammermusikalischem Gebiet feiert das Gürzenichquartett Brahms' 25. Todestag acht Konzerte hindurch, so daß hier für andere Aufgaben kein Raum mehr bleibt. Demgegenüber hat das junge Brühler Schloßquartett schon seit vorigem Jahr, im Sommer namentlich durch das Erste Rheinische Kammermusikfest, einen frischen Zug in das Kölner Kammermusikleben gebracht, ihm überhaupt durch historische Konzerte von vorbildlich durchdachter Anlage eine neue, höchst persönliche Note gegeben.

Für das Neue und Neuste wirbt unermüdlich in ihren Vortragsabenden die Gesellschaft für neue Musik. Ein besonderes Verdienst sind ihre Orgelstunden, in denen der junge Organist Hans Bachem sich mit viel Hingabe für Regers Orgelmusik einsetzt.

Von der Oper ist nicht allzuviel zu berichten. Schrekers Schatzgräber war die erste Neuheit, wie schon im vorigen Jahr die Gezeichneten mit reichlicher Verspätung anderen Bühnen gegenüber. Für manche Sterilität des Spielplans entschädigten wenigstens Braunfels' Vögel, die auch in mehrfacher Aufführung von ihrer unverwüstlichen Frische nichts eingebüßt haben. Noch ist die ursprünglich im Rahmen des Theaters des werk-

tätigen Volkes tätig gewesene, jetzt auf eigenen Füßen stehende Kölner Volksoper zu nennen. Was hier an Problemen der Stilbühne gelöst und was mit guten Kräften, namentlich einem so ganz untheatermäßig frischen Chor geleistet wird, sticht vorteilhaft gegen manchen Bühnenschlendrian der städtischen Theater ab. Die von ernstem Kunstwillen beseelte Leitung hat Kapellmeister Fr. Zaun.

AUS MÜNCHEN

Von Heinrich Stahl

Die Wogen beginnen sich zu glätten. Nämlich die Wogen der Aufregung über zwei Krisen, deren Auswirkungen für das Münchner Opern- und Konzertleben hätten verhängnisvoll werden können. Es ist ein zweifelhaftes Unternehmen, die Feder zum Dolmetsch öffentlicher Ansichten über solche Krisen einzusetzen, solange über die wirklichen Verhandlungen — man pflegt zu sagen: hinter den Kulissen — in der Öffentlichkeit noch gar nichts bekannt ist, noch bekannt sein kann. So ist es auch in der sogenannten „Kunstpolitik", einem ebenso lächerlichen und beschämenden, wie heute leider unausweichlichen Begriff!

Es hat noch selten eine Kapellmeisterfrage in einer Großstadt so viel ungesunden Staub aufgewirbelt wie diejenige Bruno Walters. Daß schließlich dieser Staub auch denjenigen den Blick für die gegebenen Fakta getrübt hat, die heute darüber nüchterner denken, ist weniger zu verwundern. Bruno Walter, unser in mancher Beziehung verdienstvoller Operndirektor, fühlte sich ermüdet, den ungeheuern Anforderungen eines modernen Opernapparates nicht mehr gewachsen. Er hat das persönlich in einer Ansprache nach einer Aufführung von Beethovens neunter Sinfonie, die ihm ungewöhnliche Ovationen brachte, erklärt. Er hat damals auch betont, daß sein Beschluß, zurückzutreten, unwiderruflich feststehe. Um so befremdender — für harmlos Folgernde wäre damit die Angelegenheit erledigt gewesen — wirkte der Fortgang der Verhandlungen mit Walter und der Versuch von für Walter stark interessierter Seite, an der Unwiderruflichkeit zu rütteln. Man konnte sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Walter unter allen Umständen und zwar unter anderen Bedingungen als den bisherigen gehalten werden sollte. So ließ sich schließlich aus all den Zeitungsartikeln, Petitionen, Hunderten, wenn nicht Tausenden von Unterschriften ein Kern tatsächlich herausschälen, an dem sich die beiden einzig ausschlaggebenden Parteien, Bruno Walter auf der einen Seite, seine vorgesetzte Behörde andrerseits, die Zähne ausbissen.

Das ist die berüchtigte Urlaubsfrage. Überall berüchtigt, wo ein großes Institut einen Leiter braucht, der sich voll und ausschließlich der lokalen Aufgabe widmen soll und wo ein Mann von Ruf nichtsdestoweniger den minder dornenvollen Weg ins Ausland offen vor sich sieht. Man braucht nicht einmal von Versuchung zu reden, es kann auch für einen Familienvater die unbedingte Notwendigkeit bestehen, diesen zweiten Weg zu gehn. Wie dem auch sei: Bruno Walter hatte seinerzeit, vor etwa zehn Jahren von Wien kommend, einen lebenslänglichen Vertrag zu glänzenden Bedingungen abgeschlossen, der ihm große Vollmachten einräumte. Das war einmal! Was damals günstig schien, ist heute kärglich. Wie einfach war also im Grund die Situation: Walter fühlt sich erstens leidend, zweitens muß er auf einer Verlängerung seines jährlichen Urlaubs bestehn — die Intendanz beziehungsweise das Kultusministerium verlangt eine unverbrauchte Kraft, die nicht darauf angewiesen ist, herumzureisen, oder die freiwillig darauf verzichtet, und kann daher konsequenterweise keinen langen Urlaub zubilligen. Wie freundlich hätte man sich trennen können! Im Grunde war man sich ja einig, daß es keine Einigung gab.

Hans Knappertsbusch ist der präsumptive Nachfolger Walters. Ein skeptisches Lächeln umspielte die Lippen manches Abonnenten der Akademiekonzerte, als dieser Homo novus als Gastdirigent eines Extrakonzertes der Staatstheater angekündigt wurde. Wer war Knappertsbusch? Bruno Walter kannte man bis nach Spanien und weiter, Knappertsbusch in — Dessau*), wo er zuletzt als Generalmusikdirektor fungierte und vielleicht noch sonstwo. Jedenfalls nicht in München. „Pommerland ist abgebrannt": da bekanntlich das Dessauer Theater dasselbe Schicksal hatte, handelte es sich um einen Stellenlosen. Dieser mit Spannung oder Bitternis erwartete „Vagant" trat im großen Odeonssaale mit ruhigem Selbstbewußtsein an das Pult und führte mit Beethovens zweiter, Brahms' dritter Sinfonie unser vortreffliches Theaterorchester, durch Tiefe der Empfindung ebenso einnehmend wie durch stilistische Abgeklärtheit und glänzende Dirigiertechnik, „wie ein Held zum Siege". Dieser schlanke, blonde, energische Rheinländer hat sich, bei seiner Jugend, die Herzen der Münchner (auf die unentwegt geschäftigen Obstruktionisten kommt es nicht an) im Sturme erobert. Und festgesetzt darin hat er sich hoffentlich durch eine Meistersingeraufführung von unerhörter, seit langem nicht mehr erlebter Intensität. Kommt es nach den noch bevorstehenden Probegastspielen zu Knapppertsbuschs definitiver Anstellung**), woran kaum noch zu zweifeln ist, so wird er sich großen Reorganisationsaufgaben gegenüber sehn, die er dank seiner Begabung, seiner suggestiven Macht und mit Unterstützung seiner vorgesetzten Behörde aller Voraussicht nach wird lösen können. Der Theaterbesucher, auch der, welcher für seinen Parkettsitz ein Vermögen bezahlt und bei dem es „nicht darauf ankommt", will einen Willen spüren, der das hohe Haus durchzieht, und Planmäßigkeit im Repertoire, der Auswahl von Novitäten — mit Tanzmärchen wie dem neulich gebrachten „Arambel" der Tänzerin Ingeborg Ruvina, Musik von dem Westschweizer Pierre Maurice, ist niemandem gedient —, will den Zusammenklang erkennen aller Faktoren, aus denen sich der komplizierte und immer komplizierter werdende Apparat einer großen Bühne zusammensetzt.

Man unterschätzt gemeinhin diese Stimme des Publikums, auch wenn sie immer hartnäckiger ertönt. Ich will dem Durchschnittsgeschmack keine Lobrede halten und bin mir wohlbewußt, daß er das größte Hindernis für die Hebung des Niveaus ist. Aber warum mehrten sich in den letzten Jahren die Klagen über den Rückgang der Münchner Oper, über die Ungleichwertigkeit der Besetzungen, die endlosen Gastspiele, die verfehlten Anstellungen; über die fast komische Zusammenkoppelung von Richard Strauß' „Josephslegende" mit Franz Schrekers „Spielwerk" — um nur ein Beispiel herauszugreifen. Das alles muß seine Gründe haben. Schrekers Gemeinde ist in München nicht gar groß. So lobenswert das Bestreben ist, auch ihn zu Worte kommen zu lassen, so ungeschickt war es, damit Strauß vor den Kopf zu stoßen. Und überdies ist das „Spielwerk", auch in seiner neuen Form, kein gerade schmeichelhaftes Dokument der Schrekerschen Kunst. Es ist wieder in sein Gehäuse

*) Sein erstes größeres Engagement hatte Knappertsbusch in Leipzig, wo er neben und unter Operndirektor Lohse bis zu seiner Übersiedlung nach Dessau wirkte. Die außerordentlichen Dirigentenfähigkeiten Knappertsbuschs sind hier sofort — ich darf sagen, gleich nach dem ersten Probegastspiele des völlig unbekannten jungen Mannes — erkannt worden, und daß man ihn schon nach kurzer Wirksamkeit wieder scheiden sah, haben gerade die Musikkreise sehr bedauert.
Die Schriftleitung

**) Diese ist unterdessen erfolgt.

gesteckt worden, nachdem auch die klügsten Leute mit dieser „Symbolik" nichts Rechtes anzufangen wußten. Bruno Walter hat viel für Pfitzner getan, und wenn für den „Armen Heinrich", „Palestrina" und namentlich für die unendlichen Schönheiten der „Rose vom Liebesgarten" vielen das Verständnis aufgegangen ist, so hat er daran ein Verdienst, das ihm unvergessen bleiben wird. Er war auch ein Meister in der Vorführung Mozartscher Opern, zu denen man sich hier, in dieser dankbaren Erkenntnis, nach wie vor drängt. Manche haben kein Hehl daraus gemacht, daß sie sich mit seiner Auffassung Wagners und Beethovens nicht einverstanden erklären können, ein Recht jedes vorurteilslosen Zuhörers, das anläßlich der triumphalen Erfolge Karl Mucks in geradezu gehässiger Weise bemängelt wurde. Walter erschien seit geraumer Zeit ja überhaupt nicht mehr als Dirigent der Akademiekonzerte, warum sollte man nicht an seinen Vertretern das Gute lassen, das man bei ihnen fand? Zu ihnen gehörte auch Hugo Röhr, der eine prachtvolle Aufführung von Bachs „Matthäuspassion" am Palmsonntag zustande brachte, und Robert Heger, der u. a. einer der wenigen erwähnenswerten oder sagen wir, ausgesprochen persönlichen Novitäten dieser Konzerte, der in jeder Beziehung charaktervollen und fein gearbeiteten Ouvertüre „Frau Aventura" (nach Scheffel) von Hermann Nötzel, dem Komponisten der Oper „Meister Guido", zu vollem Erfolg verhalf.

Kaum rollte der Donner des ersten Gewitters verhallend, so nahten aus einer anderen Wetterecke neue Sturmwolken. Siegmund von Hausegger, musikalischer Leiter des „Konzertvereins" und als solcher ebenso verdienstvoll wie als Akademiedirektor, stellte die Vertrauensfrage beim Vorstand des Konzertvereins, d. h. er ersuchte um weitere Befugnisse, die bei einer so ausschlaggebenden und verantwortungsvollen Stellung eigentlich eine Selbstverständlicheit sind und daher gar nicht aufgezählt zu werden brauchen. Trotzdem kam es so weit, daß man in München damit rechnen mußte, Hausegger im nächsten Winter wenigstens nicht mehr als ständigen Dirigenten an der Spitze des Konzertvereins-Orchesters zu sehen. Glücklicherweise erreichte man eine Verständigung, die diese ausgeprägte Persönlichkeit auch in Zukunft dem Konzertverein verpflichtet.

So viel von den beiden großen Münchner Krisen, deren aufgeregter Parteinahme gegenüber alles andere, so die Unzahl mehr oder weniger überflüssiger Podiumsbekanntschaften, begreiflicherweise stark in den Hintergrund trat.

LONDONER SPAZIERGÄNGE

The Beggar's Opera, Aimée Nikitina, Mounthe-Kaas, Elena Gerhardt, Béla Bartok, David Garrick

Von S. K. Kordy

Ein altes englisches Sprüchlein hat sich wieder einmal glänzend bewährt. The unexpected happens, so lautet die landläufige Phrase, und das Unerwartete ist eingetroffen. Im Jahre 1728 hat ein Mister Gay einen heroischen Entschluß gefaßt. Er führte eine wirklich englische Spieloper auf, die den Titel: „The Beggar's Opera" führte. Eine Reihe von durchgefallenen Stücken und sonstige direktorliche Annehmlichkeiten brachten ihn fast an den Bettelstab, doch des „Bettlers Oper" ward zu seinem letzten Rettungsanker. Die Oper, die über fünfhundert fortlaufende Aufführungen erlebte, brachte Mr. Gay seinen alten guten Ruf zurück, und als reicher Mann zog er sich in den wohlverdienten Ruhestand zurück. — Das ist in gedrängter Kürze die Entstehungsgeschichte dieses merkwürdigen Werkes.*)

Nun rückte eines Tages wieder ganz unerwartet ein sehr origineller Kopf auf den Plan, der kurz vorher über die Geschichte des „Bettlers Oper" gelesen hatte. Die betrübende Öde an guten Novitäten und sein scharfer Entschluß, dem heißhungrigen Publikum etwas ganz „Neues" zu bieten, ließen den Gedanken, die alte Oper wieder aufzufrischen, bald zur Reife gelangen. Er konsultierte seinen Musikdoktor, Mr. Frederic Austin, der ihm versprach, die alten Gesänge derart zu übertünchen, daß sie sich wie neu präsentieren würden. Er selbst, der Finder der glänzenden Idee: Mr. Nigel Playfair, übernahm die Modernisierung des Buches und die Inszenierung. Beides geschah mit des Meisters Händen, und so erschien die Oper im neuen Gewande zum großen Entzücken eines wonneberauschten Publikums. Das sind jetzt beinahe drei Jahre her, und die Oper floriert noch weiter. Ich habe das Werk bald nach seiner Premiere gehört, wobei ich alsbald manche Runzeln entdecken konnte. Seitdem ist jedoch vieles noch verbessert und verneuert worden.

Ein Bettler, des fortwährenden Bettelns überdrüssig, beschließt in einem Augenblick der Verzweiflung, ein Opernlibretto zu verfassen. Er überreicht das Manuskript einem wandernden Theaterdirektor, der sich von der Handlung und den originellen Musiknummern einen Erfolg verspricht. Er akzeptiert die „Oper" und führt sie auf der Reise unter dem Titel: „Des Bettlers Oper" auf. Auch ihn hat der Bettler zum reichen Manne gemacht. Wir erfahren die Entstehungsgeschichte in einem ganz winzigen Prolog, in welchem uns der Schöpfer des Werkes, nämlich der Bettler, den Ursprung seines Werkes erzählt. Die Handlung ist geschickt geführt und eine Anzahl altenglischer Balladen, effektvoller Chöre und geschickt eingeflochtene sogenannte Concerted Numbers geben dem Ganzen das Gepräge einer Opera Comique. Bis heute machte sich sechsmal eine Neubesetzung notwendig. Miß Katherina Arkandy, die erst nach dem zweiten Spieljahre berufen wurde, zeigte große Gewandtheit in der Hauptrolle und wird lange in Erinnerung bleiben. Aufrichtiges Lob verdient auch Mr. Frederic Austin, der musikalische Modernist und Dirigent. Die Firma Boosey & Co. hat diesen Operntreffer verlegt. Selbst Verleger müssen gute Spürnasen haben! —

Drei Konzertsängerinnen von erlesenster Art haben in den letzten drei Wochen viel von sich reden gemacht. Aimée Nikitina, ein wie Plüsch so weicher Sopran, kam aus Rußland. Sie beherrscht das Lied, die große Ballade und den Opernstil in vollendet künstlerischer Art. Wo es der Text verlangt, spielt sie auch zugleich das Lied. Ein Einpersonenkonzert pflegt mich bald zu ermüden, der Nikitina würde ich noch stundenlang aufmerksam gelauscht haben. Denn einem derartigen Kunstgesang begegnet man äußerst selten. Sie sang in fünf Sprachen. In vier konnte ich ihr folgen. Russisch verstehe ich nicht. Daß die Auswahl der Gesänge nicht immer auf gleicher Stufe stand, zeigte Malipieros angeblich zum ersten Male gesungenes Lied: „Stream". Die Bezeichnung häßlich würde einem Lobe gleichbedeutend sein. Abscheulich oder besser noch, scheußlich, beschreibt ungefähr den Gehalt. Sehr gesucht und dissonanzendurchtränkt ist auch Strawinskys „Le prin-

*) Es handelt sich um die jedem Musikhistoriker bekannte Opernburleske, von G. Gay und Pepusch, welch letzterer, ein später in England lebender, bekannter deutscher Musiker, die Bearbeitung der größtenteils englischen Volksmelodien übernommen hatte. Das Werk ist (mit einem französischen) unter dem Titel „Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit" in einer trefflichen, von Georgy Calmus besorgten Neuausgabe (auch mit deutscher Übersetzung) 1913 in Kommission bei L. Liepmannssohn in Berlin erschienen.

Anmerkung der Schriftleitung

temps au monastère“. Beide Novitäten fielen ab. Dagegen war die deutsche Gruppe ein voller Erfolg. Schumanns „Die alten bösen Lieder“ und Schuberts „Doppelgänger“ waren wahre Meisterleistungen, „Ballspiel im Trianon“ von Sibelius enthält manche feinen Züge, die die Künstlerin mit großem Geschick zu verwerten wußte.

Die Norwegerin Elisabeth Munthe-Kaas, die gleichfalls in der Wigmore Halle sang, verfügt über einen schmiegsamen, ungemein weichen, besonders in den hohen Lagen sehr kräftigen Sopran. Sie begann mit der deutschen Gruppe und ersang sich gleich mit Beethovens „Mit einem gemalten Bande“, Hugo Wolfs „Die Bekehrte“ und Richard Straußens „Morgen“ und „Ständchen“ bedeutenden Erfolg. Die Gruppe norwegischer Lieder ließen mich ziemlich gleichgültig, bis Grieg an die Reihe kam, von dem sie, im Originaltext (dem ich leider wieder nicht folgen konnte), „Modersorg“, „Med en vandilje“ und besonders effektvoll „Monte Pincio“ (das ich zu deutsch nur zu sehr kenne) — sang. Die Blumenspenden wären für sechs Sängerinnen hinreichend gewesen. —

Die dritte im Bunde war keine geringere als Elena Gerhardt, ein alter Liebling Londons. Merkwürdigerweise lag ihr das erste Lied nicht besonders. Eine Künstlerin wie die Gerhardt sollte doch die richtige Wahl für ein erstes Lied, für den ersten Eindruck zu treffen wissen. Es war Beethovens etwas sprödes „Mailied“. Dagegen leuchtete sie hell auf mit ihrer „Adelaide“. „Die Ehre Gottes aus der Natur“ und „Der Kuß“ beschlossen die erste Gruppe. Die zweite Gruppe brachte Händel (mit englischem Text) und von modernen englischen Liedern „Japanese Death Song“ von E. C. Sharpe und „Fairy Tales“ von E. G. Wolff. Letzteres wurde auf stürmisches Verlangen wiederholt, obschon das Tempo viel zu langsam schien. Die dritte und letzte Gruppe war ausschließlich Brahms gewidmet. Hier war alles Vollendung. Besonders stürmisch aufgenommen wurden „In stiller Nacht“, „Schwalbe, sag mir an“ und „Von ewiger Liebe“. Das Publikum der großen Queens Hall, die bis auf den letzten Platz ausverkauft war, bereitete der Künstlerin einen ungemein herzlichen und langanhaltenden Empfang. Am Schlusse wollte niemand weggehn. Man jubelte die große Künstlerin immer wieder aufs Podium, bis ihr, laut dem Bericht in der Tagespresse, noch fünf Zugaben abgerungen wurden. Von diesen habe ich nur noch „Das vergebliche Ständchen“ gehört, das nach meinen Begriffen viel zu rasch genommen wurde. Es war aber auch schon ziemlich spät! Die enormen Blumenspenden waren die reinste Augenweide. — Ein Wort der aufrichtigsten Anerkennung gebührt noch der Begleiterin, Fr. Paula Hegner. Sie ist Virtuosin und Begleiterin im besten Sinne des Wortes. Diesen großen Kunstgenuß vermittelt zu haben, hat die Konzertdirektion Daniel Mayer & Co. Limited allen Anspruch, stolz zu sein. Sie war es, die die beiden Künstlerinnen aus Amerika nach London brachte. —

Es ist jammerschade, wenn man im Konzertsaale einem Mann mit Talent begegnet, der seine Fähigkeiten dem Winde anvertraut und statt dessen Dissonanzen komponiert. Der ungarische Komponist und Pianist Béla Bartok hat Proben einer erschreckenden Courage abgelegt. Mir schien es oft, als würde er mit der linken Hand in Des-Dur spielen, während die rechte Hand ganz ruhig in D-Dur spielt. Eine reiche Ausbeute der heillosesten Kakophonien, eine Fülle von nachgerade unverschämten Harmonien erfüllte die reiche Hörerschaft der Aeolian Hall in immer heiterere Stimmung, bis man sich unwillkürlich gegenseitig immer mehr verwundert ansah. Oft hatte man das Gefühl, sich fragen zu müssen, ob sich Bartok etwa einen schlechten Scherz mit uns erlaube; dann wieder dachten wir mit immer ängstlicherem Schaudern: sollte er es denn mit dieser Musik wirklich ernst meinen! Soll das wirklich moderne Musik sein?! Nein und tausendmal nein! —

Ein Teil der Londoner Tagespresse rühmt leider an Bartok den nachgerade heroischen Mut, mit dem er seine musikalische Gesinnung in Noten umsetzt. Manche Kritiker wollen gefunden haben, daß der „Reiz“ in Bartoks Musik im „Häßlichen“ liegt. Auch im Häßlichen, rufen sie aus, liege ein gewisser Liebreiz! Vielleicht ist es so, allein weder die Massen noch die denkenden Musiker können an derartiger Musik Wohlgefallen finden. Solche Musik klingt oft wie eine gut ausgeholte Ohrfeige, und musikalische Ohrfeigen auszuhalten, ist kein Publikum verpflichtet! — Ich kann kaum erwarten, eine Kritik aus Deutschland zu sehen, die beispielsweise Bartoks Violinsonate bespricht, ganz abgesehen von seinen stimmungsvollen Pianostücken, mit denen er uns unbarmherzig regalierte.

Ich spreche mein aufrichtiges Bedauern wiederholt aus, daß ein ungarischer Künstler sich so weit vergißt und eine Musik schreibt, die wenigstens heute keine Musik genannt werden kann. Möglich, daß sich etwa ein Publikum von Wilden in Honolulu oder Timbuktu an derartiger Musik ergötzen könnte! —

Eine neue, original englische dreiaktige Spieloper, die der Komponist-Librettist Reginald Somerville Comedy-Opera nennt, ist von unleugbarem Verdienst und ungemein interessant gearbeitet. Sie basiert auf T. W. Robertsons berühmter Komödie „David Garrick“, nebenbei bemerkt, eine der feinsten und geistvollsten englischen Komödien. Hier ist jedenfalls der Komponist dem Librettisten weit überlegen. Vielleicht war es ein Irrtum von seiten des begabten Tonsetzers, sein eigener Textdichter zu sein. Die Handlung schmiegt sich getreulich dem Meisterwerke Robertsons an. David Garrick, der große Schauspieler, der hier am alten Drury-Lane-Theater wirkte, wird als feiner Charakter in interessantester Weise behandelt. Die beiden Hauptfiguren: Garrick und Ada Ingot treten auch in der Oper scharf hervor und sind vom Komponisten mit sicherer Hand geführt. Ein großes Liebesduett, dem textlich „Inspiration“ zugrunde liegt, hat auch Mr. Somerville entsprechend inspiriert. Die Chöre bauen sich immer natürlich und Interesse erregend auf, der Gesamteindruck bleibt stets ein hocherfreulicher. Es ist ein Werk, das in tüchtiger deutscher Übersetzung und Bearbeitung bedeutenden Erfolg erzielen müßte. Die hiesige Aufführung im Queens-Theater hat uns die Bekanntschaft zweier jungen Gesangssterne vermittelt. In der Titelrolle präsentierte sich Leonard Ceiley, ein noch junger australischer Tenorist, der so recht mit seinem As und B herumwirft, ganz prächtig. Er sah vielleicht etwas zu jugendlich aus, doch bewältigte er die Partie auch darstellerisch sehr erfolgreich. Als „Ada Ingot“ schuf Madeleine Collins eine hochpoetische Figur. Auch hier hielten Gesang und Spiel ziemlich gleichen Schritt. Der Komponist dirigierte ein fein zusammengestelltes Orchester, und der Beifall kannte oft keine Grenzen. Theaterdirektoren Deutschlands sei das Werk aufs wärmste empfohlen. Der Erfolg einer derartigen wirklichen Komischen Oper kann mit Sicherheit vorausgesagt werden. Das hiesige Verlagshaus: Ascherberg, Hopwood and Crew hat das Werk verlegt. Endlich wieder einmal ein gelungenes englisches Opus. Wir hatten lange zu warten, doch warteten wir nicht vergebens!

Besprechungen

Lothar Windsperger, Der mythische Brunnen (ein Zyklus von 7 Klavierstücken) op. 27. Sonate (C-Dur) op. 28. Für Klavier. B. Schotts Söhne, Mainz.

Wenn ein in der Mitte der dreißiger Jahre stehender Komponist wie der als Sohn eines Volksschullehrers in Oberbayern geborene, in München erzogene und ausgebildete Windsperger Sinfonien, Sonaten aller Art und Besetzung, Klaviertrios, Quartette, Suiten und Klavierbagatellen schreibt, so steckt man ihn im katalogisierenden und rubrizierenden Deutschland sofort ins Fach: Klassizistische Epigonen. Wenn er aber daneben Klavierzyklen mit Titeln wie „Lumen amoris" (12 Fantasien und Fantasietten) oder „Der mythische Brunnen" veröffentlicht, so möchte eine andere Partei ihn am liebsten ungesehen als Modernen, etwa als Klaviersymbolisten oder verkappten Expressionisten für sich beanspruchen.

Mit Verlaub: Windsperger ist keins von beiden. Das Janusgesicht seiner ungemein schwer zugänglichen und gedanklich stark reflektierten, schwerblütigen und klanglich spröden Kunst schaut vielmehr hier zur Klassik und Romantik, dort zum naturromantisch inspirierten Impressionismus. Ihre stärksten Wurzeln leiten zu Brahms, Wagner und dem Neumünchner Thuillekreis. Aber trotz aller gelegentlichen modernen harmonischen Mittel: ein Moderner im engeren Sinne ist er nicht. Zum musikalischen Impressionisten fehlt ihm das Entscheidende: Farbe, tonmalerische Klangpoesie, Stimmung, bildhafte charakteristische Gestaltung. Sein „Regenbogen", „Zwielicht", „Zitternde Sonnenringel", „Wolkenzug", „Gluten und Flammen" („Der mythische Brunnen") sind alles andre als Klavierimpressionen im modernen Sinn; wie die gemacht werden, haben Debussy, Ravel, Scott, Albéniz u. a. uns gelehrt. Taktelanges Liegenlassen eines oder beider Pedale (!) von vielfach unbeschreiblich peinlicher, chaotisch-verschwimmender klanglicher Wirkung tut's nicht allein! Aber er ist auch im älteren und engeren Sinn kein Klassizist oder Romantiker. Dazu ist seine, gern mit übermäßigen Akkord- oder Ganztonbildungen arbeitende Harmonik zu „modern" schillernd, seine Form zu eckig und steif, sein Satz und Klang zu naturalistisch hart und robust, sein Empfinden zu herb und undichterisch.

Also ist er wohl ein Eigner. Zweifellos steckt ein starker, streng logisch denkender intellektueller Geist, eine echt deutsche, männlich-herbe, in sich gekehrte, ehrliche und sympathische Persönlichkeit hinter dieser stolz und streng abweisenden und durchaus ihre eignen Wege gehenden Musik. Sie erwärmt nicht, aber sie interessiert. Doch Klaviermusik ist auch sie nicht. Es ist keine, aus dem Instrument herausgewachsene, mit empfindlichem „Klavierohr" für die geringste Klanghäßlichkeit gehörte echte Klaviermusik, sondern zufällig für Klavier geschriebene, abstrakt-geistig gedachte und jeglicher Scheu vor argen und auf dem Klavier doppelt empfindlich wirkenden Härten, Querständen, scharf dissonierenden Zusammenklängen usw. begebene Musik ohne alle feineren pianistischen Reize. Ich persönlich lehne derartige Nicht-Klaviermusik ab. Sie hat es glücklich dahin gebracht, daß die zeitgenössische deutsche Klaviermusik in der internationalen Klavierliteratur der Pianisten schon vor dem Weltkriege mit wenigen Ausnahmen nicht mehr mitzählte. Aber wir haben ja dafür in Deutschland teilweise schon eine neue Generation vorzugsweise intellektueller, an Brahms, Reger und dem Expressionismus geschulter Pianisten, denen klavieristische Klangschönheit, Klangpoesie und Klaviermäßigkeit als alter Trödel gilt. So darf man hoffen, daß unter ihnen vielleicht auch der Windsbergerschen Klaviermusik einmal überzeugte Liebhaber erstehen ... Dr. W. Niemann

Ältere Flötenmusik.

Johann Joachim Quantz, Sechs ausgewählte Sonaten per Flauto Traverso con Cembalo o con Basso. Sonata Andante per due Flauti Traversi con Basso. Revidiert von Oskar Fischer, Klavierstimme nach dem bezifferten Baß von O. Wittenbecher. Leipzig, R. Forberg.

M. J. Leidesdorf, Sonate G-Dur. — J. Haydn, Sonate C-Dur und Es-Dur (nach dem Quartett op. 76 Nr. 6). — J. N. Hummel, op. 50, Sonate D-Dur. In „Flötensonaten für die Hausmusik" herausgegeben von H. W. Draber. Berlin, Bote & Bock.

Unzweifelhaft gewinnt heute die Flöte wieder an Ansehen und Verbreitung, woran die relative Billigkeit und leichte Erlernbarkeit des Instruments ihr gutes Teil haben mögen. Daß man deshalb in verstärktem Maße auf die frühere Flötenkunst zurückgreift, ergibt sich mit einer gewissen Notwendigkeit. Dabei darf gerade Quantz, Friedrichs des Großen berühmter Flötenmeister, auf keinen Fall fehlen, und die hübsche Auswahl von einer Trio- und sechs Flötensonaten darf warm begrüßt werden, zumal die Herausgabe von Fischer und Wittenbecher, der die treffliche, von sicherem Stilempfinden getragene, dabei keineswegs trockene Klavierbearbeitung besorgte, den heutigen Ansprüchen vollauf genügt. Es ist nun sicher in diesen Sonaten nicht alles von gleicher Güte, gelegentlich baumelt das damalige Zöpfchen nicht unerheblich, wie man nicht allzu viel von diesen Werken nacheinander spielen soll. Auch ein heutiger Spieler muß aber immerhin wissen, daß diese Musik auf die improvisatorische Anbringung der wesentlichen und willkürlichen Manieren von seiten des Spielers rechnete, wodurch eine Abwechslung und eine Freiheit in das Spiel kam, von der man heute nur mehr die historische Vorstellung hat. Was Quantz in den meisten Stücken bietet, hat Hand und Fuß, weist einen natürlichen Fluß, eine auch damals nicht alltägliche gesunde und abgerundete Melodik mit einem musikalisch fast immer bedeutungsvollen Baß auf. Daß es schließlich die mannigfaltigen langsamen Sätze sind, zu denen man wieder zurückkehrt, zeigt auch dem heutigen Hörer, daß ein Friedrich in einer musikalisch warmen Atmosphäre lebte.

Gehören die Quantzschen Sonaten in die Frühzeit dieser Form, so die folgenden in die klassische und nachklassische. Von ihnen sind die von Haydn zeitgenössische Bearbeitungen von Streichquartetten Haydns unter Auslassung des Menuetts, während die andern Originalwerke sind. Von Hummel hat Draber alle drei Werke herausgegeben, von denen die in D-Dur hier vorliegt. Mit der Sonate von Leidesdorf, einem Zeitgenossen Beethovens, verbindet es der ausgeprägt ritterliche, vor allem auf Mozart zurückgehende Zug des ersten Satzes, wie überhaupt eine geschlossene Kultur in diesen Werken steckt, die immer wieder ganz unmittelbar berührt. Wenn man sich vor Augen hält, daß Leidesdorf mit weit über hundert Werken zu den Nebenkomponisten gehört und selbst das Riemannsche Musiklexikon ihn nicht kennt, ein Werk wie dieses aber ohne weiteres gefangen nimmt — der Flötenvirtuose Schwedler spielte es schon öffentlich —, so drängt sich einem die Überlegenheit der damaligen Musikkultur immer wieder mit aller Deutlichkeit auf. Sie besteht nicht zum wenigsten gerade darin, daß sie gewissermaßen zwanglos auch Nebenkomponisten zu ausgereiften Leistungen, und zwar solchen verhilft, die in späterer Zeit wohl sogar stärker berühren wie zur Zeit ihrer Entstehung, als derartige Werke gewissermaßen an der Tagesordnung waren. Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts geht diese Geschlossenheit verloren,

die wenigsten Nebenkomponisten gelangen zu einer solchen, einesteils, weil die verschiedenartigen Einflüsse zu mannigfaltig sind und schließlich jeder bewußt einen eigenen Stil sucht. Indessen, dies nebenbei, die vorliegenden, sehr gut ausgestatteten Werke seien Interessenten angelegentlich empfohlen. -s.

Joh. Theod. Römhildt (1684—1756). Matthäuspassion für Soli, Chor und Orchester, bearbeitet von Karl Paulke. Klavierauszug 10 M. (und Teuerungszuschlag). Leipzig, C. F. W. Siegel (R. Linnemann).

Eine sehr erwünschte Veröffentlichung. Der gute Brauch früherer Zeiten, in der Karwoche auch in kleinen Städten, ja oft auch auf Dörfern eine Passionsmusik gottesdienstlich aufzuführen, bürgert sich jetzt erfreulicherweise an manchen Orten wieder ein, und es würde das vielleicht mehr noch geschehen, wenn den Chorleitern genügendes Material an praktischen Ausgaben namentlich älterer Passionen zur Verfügung stünde. Es gibt, wie neuere Forschungen ergeben, eine ganze Anzahl heute noch lebensfähiger Werke auf diesem Gebiete, aber für die Chorleiter genügt es nicht, auf sie aufmerksam gemacht worden zu sein, sie verlangen für ihre Aufführungen eingerichtetes, womöglich gedrucktes Stimmenmaterial. In alten Zeiten schrieb sich wohl ein braver Kantor das alles selber zusammen; heutzutage, wo selbst in kleineren Verhältnissen die Zahl der Sänger viel größer ist als früher, und wo jetzt jeder Sänger seine eigene Stimme verlangt, geht das nicht mehr. Noch zu Seb. Bachs Zeiten gab es bei den Aufführungen der Thomaner nur einfache Singstimmen (auch zur Matthäuspassion!); die kleinen und großen Sänger standen um die Stimme herum wie die Fliegen um ein Stück Zucker. (Das hatte, nebenbei bemerkt, auch sein Gutes!) Allerdings ist von dem hier in Rede stehenden Werke bisher nur der Klavierauszug erschienen, aber es steht doch zu hoffen, daß mindestens auch Singstimmen gedruckt werden. Nach einer Bemerkung auf dem Titelblatt bleibt das Aufführungsrecht vorbehalten. Möglicherweise ist das Aufführungsmaterial leihweise vom Verleger zu erhalten. Viel Seide ist, zumal in jetzigen Zeiten, durch die Herausgabe eines solchen älteren Werkes für den Verleger wohl kaum zu. spinnen, sie ist ein Opfer und um so dankbarer zu begrüßen.

Der Komponist der Passion, J. Th. Römhildt, aus Salzungen gebürtig, ein Zeitgenosse Seb. Bachs, hatte den ersten Musikunterricht beim Kantor Jakob Bach in Steinbach, einem Onkel Sebastians, kam 1697 auf die Leipziger Thomasschule, wo er als Schüler der Kantoren Schelle und Ruhnau sieben Jahre verblieb. 1705 bezog er die Universität, wandte sich aber bald gänzlich der Musik zu. Nachdem er von 1708 an verschiedene musikalische Stellungen in Niederlausitzer Städten innegehabt hatte, wurde er schließlich 1731 Hofkapellmeister und 1735 Domorganist in Merseburg. Wie so vielen alten Meistern ist es auch ihm ergangen: bei Lebzeiten hochgeehrt, ist er bald nach seinem Tode der Vergessenheit verfallen, und erst den Forschungen des Herausgebers der Passion, Kirchenmusikdirektor M. Paulke in Meiningen, der zahlreiche bisher verschollene Werke Römhildts aufgefunden hat, ist der Nachweis zu danken, daß J. Th. Römhildt ein ganz respektabler, zu unrecht vergessener Meister des Bachzeitalters gewesen ist.

Die Passionsmusik ist nicht schwierig auszuführen und daher auch kleineren Kirchenchören zugänglich. Sie gibt ausschließlich Bibelwort (Matth. Kap. 26 u. 27) und verzichtet auf jede lyrische Einlage. Eingestreut sind nur Choralstrophen, deren große Anzahl — 35 — der Herausgeber mit Recht auf 11 beschränkt hat. Die kurzen immer charakteristischen vierstimmigen Chöre bieten keine Schwierigkeiten, die meisten Soli können von Dilettanten bewältigt werden, nur müssen die Vertreter des Evangelisten und der vielfach sehr ausdrucksvollen Christuspartie sichere gut musikalisch empfindende Sänger sein. Im Orchester werden Streicher, 2 Oboen, Cembalo und Orgel verlangt, außerdem in je einer Nummer 2 Oboen d'amour, 2 Flöten und 4 Tromben (in einem Choral). Diese letzteren Instrumente sowie das Cembalo lassen sich wohl anderweit ersetzen, falls deren Beschaffung Schwierigkeiten machen sollte.

Das Werk soll nach den in Danzig sich befindenden Stimmen 1752 entstanden sein. Ob sich diese Jahreszahl vielleicht nur auf die Zeit der Abschrift der Stimmen bezieht und die Passion älter sein könnte, läßt sich vorläufig nicht entscheiden. Referent möchte sie für älter halten, doch würde es zu weit führen, dies hier zu begründen. Erwähnt mag noch werden, daß das Werk bei manchem Chore und namentlich bei vielen Tonmalereien unwillkürlich an die Bachschen Passionen denken läßt. B. F. Richter

La vita musicale dell' Italia d'oggi.

Unter diesem Titel ist ein stattlicher Band bei Fratelli Bocca in Turin erschienen, enthaltend die Akten des ersten italienischen Musikkongresses, der im Oktober 1921 in Turin getagt hat. Für uns bildet das Buch eine amüsante Lektüre, die uns nicht eben viel Neues lehrt, wohl aber ein grelles Licht auf die italienischen Musikverhältnisse wirft. Behandelt wurden lauter Themen, die auch uns nicht ganz unbekannt sind: der Kampf der Künstler gegen den bösen Staat, der nicht bezahlen will und nicht die nötigen Interessen für Kulturbestrebungen aufbringt, ist das A und O aller Auseinandersetzungen. Man möchte die Musikschulen verbessern, man möchte Ausbildungsmöglichkeiten für Musikwissenschaftler einrichten, man möchte den Gesangsunterricht in den Volks- und Mittelschulen einführen, man möchte die (während des Krieges aus Sparsamkeitsrücksichten aufgehobenen) Militärkapellen wiederhergestellt sehen, ja, man möchte recht vielerlei. Das Verlegertum soll sich zu umfassenden und würdigen Ausgaben der klassischen italienischen Musikwerke aufschwingen, die Städte sollen die Theater und Musikschulen reformieren, die Industrie soll den italienischen Instrumentenbau konkurrenzfähig machen — und der Staat soll bezahlen. Und alles ist getaucht in den rosigsten Optimismus, jede Anregung wird mit viel Überschwang und unnötigem Temperamentsaufwand diskutiert. Gesamteindruck: Es wird doch endlich alles friedlich im Sande verlaufen und so bleiben, wie es gewesen ist. Erwähnt sei übrigens noch, daß einige der hervorragendsten italienischen Musikwissenschaftler wirklich ausgezeichnete Vorträge gehalten haben, so Vatielli über das Verlagswesen, Alaleona über musikalische Volkserziehung, Fedeli über Kirchenmusik usw. Wer sich für den gegenwärtigen Zustand des Musikwesens in Italien interessiert, kann aus diesen z. T. sehr scharfen Kritiken einen sehr guten Einblick bekommen. Dr. F. Blume

Hans Schmid-Kayser, Schule des Lautenspiels, II. Teil: „Die Laute als Soloinstrument". Berlin-Lichterfelde. Chr. Fr. Vieweg.

Theoretische Kenntnisse sind für den Lautenspieler unerläßlich, deshalb hat der Verfasser seiner Lautenschule zunächst einen ziemlich umfangreichen theoretischen Teil vorausgeschickt, dessen Inhalt nicht für sich allein, sondern stets in Verbindung mit dem darauffolgenden praktischen Teile gebracht werden soll. — Beide Teile enthalten alles Wesentliche, was der bessere, sich mit dem Solospiel befassende Gitarrist wissen und können muß, stellen also eine fleißige, zielbewußte Arbeit dar, die weitgehender Beachtung würdig ist. — Wenn der Verfasser die übrigen leitereigenen Dreiklänge und Septakkorde (bei Gelegenheit der „erweiterten

Kadenzen") hinzugezogen hätte, würde er seiner hoch einzuschätzenden Arbeit vielleicht noch einen besonderen Wert gegeben haben. Salzmann

Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 28. Jahrgang. Bd. 56. Unter Leitung von Guido Adler.

Wien und die Musik waren von jeher unzertrennliche und einander gegenseitig auf das eifrigste fördernde Bundesgenossinnen. Insbesondere war bekanntlich Wien der geistige und künstlerische Nährboden der Wiener Klassiker, welche auch alle in ihren Werken den inneren Rhythmus dieser aus innerstem seelischen Bedürfnis musizierenden Stadt zum Erklingen brachten, am leuchtendsten und monumentalsten Beethoven in seiner Neunten. Als dann slawisches und magyarisches Temperament in immer stärkerem Maße die ursprüngliche, süddeutsche Behäbigkeit der österreichischen Hauptstadt ummodelten bzw. mit ihr zu dem -- im heutigen Sinne -- spezifisch wienerischen Typus verschmolzen, als der Wiener in den Ruf oder vielmehr Verruf der Leichtlebigkeit geriet und ihm der reichbegabte aber wurschtige „Liebe Augustin" von der Welt (und den Wienern) als Symbol aufoktroyiert wurde, da leuchtete die Kehrseite der Wiener Musik immer stärker auf, jene Seite, welche den äußeren Rhythmus Wiens austönte: die Wiener Tanzmusik. In Meistern, wie Lanner, den beiden Johann und in Josef Strauß erstanden auch ihr „Klassiker", berufene Musiker, welche die Wiener Luft, die wienerische Lebenskunst in ihre Tanzweisen einfingen und der Johann Strauß in seinem — über die Worte „Wiener, seid froh" gesetzten — „Donauwalzer" ein weithin tönendes unverwüstliches Wahrzeichen schuf.

In dankenswerter Weise hat es nun der junge Prager Musikgelehrte Dr. Paul Nettl unternommen, den Spuren der Wiener Tanzmusik in eine fernere Vergangenheit nachzugehen, wobei er auf einige zum Teil ganz unbekannte Ballettkomponisten stieß, als deren bedeutendster Repräsentant sich J. H. Schmelzer erwies; dessen Tanzschaffen führt uns nun Dr. Nettl in dem jüngsten Bande der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" 28. Jahrgang 2. Teil Bd. 56 recht anschaulich vor Augen. Die Suiten — teilweise etwas gleichförmig — stehen künstlerisch auf dem Niveau der Johann Fischer, J. S. Kusser, unterscheiden sich aber von deren französischer Orientierung (Lully) durch die unleugbare österreichische Bodenständigkeit, welche bald stärker, bald schwächer auch aus Schnörkeln und steifer Grandezza herauslugt.

Der näheren stilkritischen Besprechung dieser Tänze widmet Nettl eine ganz vorzügliche, sachkundige Abhandlung (Studien zur Musikwissenschaft Heft 8, Verlag Universal-Edition, Wien, Breitkopf & Härtel, Leipzig). Sie gliedert sich in drei Teile: „Der Tanz am Hofe Leopolds I.", „Die Tänze und ihre Zusammenstellungen" sowie „Die Komponisten und ihre Werke". Ersterer entrollt uns den kulturhistorischen Rahmen, welcher jene Tänze umgibt bzw. die betreffenden Gelegenheiten, für die sie bestimmt waren. Denn damals entwuchs nicht — wie in späteren J. Straußschen Tagen — die Tanzkomposition dem Vergnügungsbedürfnis des Volkes oder eines breiten bürgerlichen Publikums, sondern der Unterhaltungssucht des kaiserlichen Hofes bzw. des Hochadels. Die Festlichkeiten des kaiserlichen Hofes bestanden vor allem aus Turnieren, die allmählich zum bloß allegorischen Spiel verfeinert wurden; dann aus den „Wirtschaften", Tanzbelustigungen, bei denen Kaiser und Kaiserin das Wirtschaftspaar spielten und die übrigen Hofgäste bewirteten. Den Mittelpunkt aller dieser Festlichkeiten bildeten Tanzvorführungen; auch die Turniere gipfelten stets in Balletten (bekannt etwa das Sbarrasche Balletturnier „La contessa dell' aria e dell' acqua", zu dem J. H. Schmelzer die Tänze geschrieben). Eine andere Form der Tänze bildeten die Bühnentänze in den sogenannten Huldigungsballetten von Opern; es waren dies allegorisch-szenische Darstellungen, die gewöhnlich in die mit der Haupthandlung nur lose zusammenhängenden „Licenza" verlegt wurden und Huldigungen an fürstliche Personen zum Ausdruck brachten.

Nettl berührt dann die oft aufgeworfene Frage nach der Entstehung der Suite und führt sie zunächst im Anschluß an seine literarischen Vorgänger (Spitta, Riemann und besonders Norlind) auf die embryonale Urform, auf die Verbindung von getretenem und gesprungenem Tanz zurück, die im Verhältnis von Tanz und Nachtanz zueinander stehen. Von diesem volkstümlichen „Urpaar" zweigt sich dann seinen Forschungsergebnissen zufolge der Branletypus (Folge von vier Tänzen: Branle double, Branle simple, Branle gay, Branle de Bourgogne = Branle de Champagne) ab, dessen weitere Entwicklung wieder zur neueren französischen Suite einer- und zur deutschen Variationssuite andererseits führt. Außer diesen dreien stellt dann Nettl noch eine ganz neue Entwicklungstype fest: die Ballettsuite. Deren einziges Charakteristikum ist die gleichbleibende äußere Umrahmung von „Intrada" (Anfang) und „Retirade" (Schluß); ihre innere Zusammensetzung hingegen wechselt häufig und konnte daher nicht auf eine einheitliche Formel gebracht werden; sie vornehmlich ist das Betätigungsfeld J. H. Schmelzers und einiger minder bedeutender zeitgenössischer Suitenkomponisten. Einmal aber findet sich bei Schmelzer interessanterweise ein aus Tanzbruchstücken bestehendes Quodlibet, eine Art Potpourri, welche Form ja später unter Strauß und Lanner zu besonderer Beliebtheit gelangte.

Über die instrumentale Faktur und die sehr aufschlußreiche Orchesterbesetzung, als deren Grundstock sich das Streichquartett bzw. -quintett darstellt, wendet sich dann Nettl dem Hauptteile zu, der die Komponisten und ihre Werke würdigt. Als erster österreichischer Ballettkomponist wird hier Wolfgang Ebner nachgewiesen, dessen Biographie Nettl auch um neue, bisher unbekannte Einzelheiten bereichert. Seine Bedeutung ist vornehmlich darin zu suchen, daß er „bereits aus derselben Quelle (der Volksmusik) geschöpft hat wie J. H. Schmelzer" bzw. daß er diesem „in der Überführung des volkstümlichen Elements der österreichisch-bayrischen Melodik in die Kunstmusik" unmittelbar vorangegangen ist. In J. H. Schmelzer selbst aber ist dieses Verfahren erst methodisch geworden; er hat jenen künstlerischen Transplantationsprozeß zu entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung erhoben. J. H. Schmelzers Nachfolger, vor allem sein Sohn Andreas und J. H. Hoffer — zu deren Lebensbeschreibung Nettl gleichfalls neue Daten beisteuert — sind vorwiegend als Nachbeter seiner Kunst ohne Persönlichkeitsstempel zu werten.

Andere Seiten der Schmelzerschen Kunstausübung sind bereits untersucht worden (vor allem durch Guido Adler und Beckmann); Nettls Verdienst aber ist es, den Schwerpunkt des Schmelzerschen Schaffens erkannt, nach seinem wahren Werte eingeschätzt und nachdrücklichst darauf hingewiesen zu haben.

Diese Studie, die so mannigfache Anregungen vermittelt — welche sicherlich noch zu Spezialuntersuchungen Anlaß geben wird — und so reich ist an interessanten Aufschlüssen (der im Anhang veröffentlichte musikalische Briefwechsel des Fürstbischofs von Olmütz ist ihnen beizuzählen) verdient, ebenso wie der Tänzeband der „Denkmäler", die angelegentliche Aufmerksamkeit weiter musikliebender Kreise. Dr. Rudolf Felber, Wien

Kreuz und quer

Symphonie oder Sinfonie? Zu diesem Thema (s. 1. Januarheft) ergreift Herr Dr. Eugen Becker in Mannheim mit folgenden Ausführungen das Wort:

„Prof. Hollaender hat recht. Die Argumente, die die Z. f. M. zugunsten der Schreibweise: Sinfonie ins Treffen führt, sind nicht stichhaltig.

1. Die Verdienste der Italiener um die Entwicklung der Form haben mit der deutschen Schreibweise des Namens nichts zu tun. Und aus purer Hochachtung vor der Erfindung des Namens durch die Italiener brauchen wir doch nicht „Welsch" zu reden.

2. Die Schreibweise deutscher Musiker des 17. und 18. Jahrhunderts ist für unser 20. Jahrhundert ebensowenig maßgebend wie die allgemeine Orthographie jener Jahrhunderte.

3. Beethoven läßt nicht beide Schreibarten nebeneinander zu. „Sinfonia eroica" ist italienisch schlechthin. Es wäre Beethoven aber kaum eingefallen, italienisierend etwa „Heroische Sinfonie" zu sagen.

4. Es ist nicht Sache einer Abstimmung, hier die Entscheidung zu treffen. Diese Entscheidung hat die deutsche Sprachwissenschaft als einzige zustehende Instanz längst gefällt. Die „Sinfonie" ist eine modische Verirrung unserer jungen Musikwissenschaft, die von den ausübenden Musikern wie von Kritik und Publikum einhellig abgelehnt werden sollte."

Na, na, müssen wir da sagen, so schnell schießt man doch auch in Baden nicht. Warum gleich diesen apodiktischen Ton, in einer Frage, die sich sogar mit süddeutscher Gemütlichkeit erörtern läßt, und bei der es sich niemals um „recht" oder „unrecht", sondern um Auffassungen handelt. Deshalb denn auch ein paar Bemerkungen zu den einzelnen Punkten.

Zu 1. Es ist nun einmal so, daß nicht nur in Deutschland, sondern in der ganzen musikalischen Welt in musikalischer Beziehung zu einem guten Teil „Welsch" geredet wird, was eben daher rührt, daß die Italiener in entscheidenden Zeiten das in der Musik tonangebende Volk gewesen und gewissermaßen die Lehrer der ganzen Welt gewesen sind. Sollen wir wirklich beklagen, daß wir dadurch in der Musik, was die Mehrzahl der musikalischen Bezeichnungen betrifft, eine „internationale" Sprache erhalten haben, die in allen Musikländern verstanden wird, so daß ein deutscher Dirigent, leite er Konzerte in London, Petersburg, Chikago, Buenos-Aires, Kapstadt oder irgendwo, in der Probe zu Musikern, die kein deutsches Wort verstehen, ohne weiteres z. B. rufen kann: Celli pianissimo usw. Soll er rufen: Kniegeigen sehr leise? Oder soll weiterhin etwa der deutsche Musikverlag, da wir denn doch nicht „Welsch" reden, all die italienischen Bezeichnungen in deutschen Musikwerken ausmerzen und durch deutsche ersetzen? Kurz, mit einem Ausspielen von „Welsch" kommen wir nun einmal auf diesem Gebiete nicht durch. Und was das in Frage stehende Wort betrifft, so hieße die Frage, sollen wir, da weder das Wort Symphonie noch Sinfonie deutsch ist, „Griechisch" reden, wo doch einmal mit der griechischen Bedeutung des Wortes nicht viel anzufangen ist? „Welsch" würden wir übrigens hinsichtlich dieses Wortes überhaupt erst dann reden, wenn es mit italienischer Endung, als „Sinfonia", zur Anwendung kommen sollte; das Wort „Sinfonie" ist seiner Endung nach bereits eine Verdeutschung.

Zu 2. Die Erinnerung an die Schreibweise deutscher Musiker im 17. und 18. Jahrhundert sollte lediglich zeigen, daß ein großer Teil der deutschen Musiker sich der italienischen Schreibweise bediente, obwohl die griechische gerade im 17. Jahrhundert unmittelbar gegenwärtig war. Der Vergleich mit der übrigen, damals ungeregelten deutschen Orthographie ist deshalb kaum am Platze, weil es sich ja überhaupt um kein deutsches Wort handelt. Die Schreibweise des Wortes als solche von seiten dieser Musiker soll keineswegs „maßgebend" sein, sie kann es nur insofern, als sie sich eben der italienischen, die aus den genannten Gründen als maßgebend angesehen werden kann, bedienten.

3. Es ist ja gerade im besonderen darauf hingewiesen worden, daß Beethoven für das Wort „Symphonie" eingetreten ist, er aber um die italienische Bezeichnung nicht herumkommt und herumkommen will, wenn er „Welsch" redet. Und gerade hierum kommen auch wir nicht, was sich ja immer und immer wieder zeigt. Reger z. B. schreibt ganz richtig: „Sinfonietta", weil die verkleinernden Silben niemals der griechischen Schreibart angehängt werden könnten, wenn man sich nicht einer groben Sprachvermengung schuldig machen will. Hier liegt ja eben des Pudels Kern, daß wir, selbst wenn wir wollten, der italienischen Schreibweise nicht ohne weiteres den Laufpaß geben können, weil sie eben immer und immer mit der Kraft voller Originalität auftritt. Die Bezeichnung: „Kleine Symphonie" oder gar „Symphoniechen" für „Sinfonietta" dürfte wohl nie aufkommen, was nur immer wieder zeigt, daß nun einmal das „Welsche" in besten deutschen Musikern immer wieder spukt.

4. Warum an eine Abstimmung, die selbstverständlich nur für unsre Zeitschrift bindende Kraft hätte, gedacht wurde, ist demnach nicht schwer zu sagen. Zunächst ist indessen darauf hinzuweisen, daß die heutige amtliche Rechtschreibung beide Schreibarten zuläßt, indem man wohl von Erwägungen ausgegangen sein dürfte, wie sie hier zur Sprache gekommen sind. Wir hätten es somit in unserer Hand, diese oder jene Schreibweise in der Z. f. M. durchzuführen, und da sich nun einmal, wie man sah, für beide Schreibweisen triftige Gründe anführen lassen, so wäre es eben darauf angekommen, wofür sich die Mehrzahl der Leser entscheidet. Die Schriftleitung sieht es lediglich als ihre Pflicht an, für eine gewisse Einheitlichkeit zu sorgen, damit nicht, wie es in verschiedenen Musikzeitschriften der Fall ist, die zwei Schreibarten nebeneinander stehen. Der deutschen Musikwissenschaft ohne weiteres „modische Verirrung" vorzuwerfen, halten wir einem Vergehen gegenüber, das schließlich nur darauf hinzielt, dem „Kaiser zu geben, was des Kaisers ist", für ein etwas starkes Wort. Wie gesagt, es kann sich, so der einzelne seine Auffassung durchaus nicht als die allein maßgebende ansehen wird, weil zweierlei Auffassungen möglich und auch gewissermaßen gesetzlich zugelassen sind, nur um eine Übereinkunft handeln, die zwischen solchen getroffen werden kann, die sich einer gemeinschaftlichen Sache bedienen. Stimmte also eine größere Zahl unserer Leser für die Schreibweise „Symphonie", so würde ohne weiteres diese durchgeführt. Auf eine Angabe der Gründe würde, wie es bei jeder Abstimmung Sitte ist, verzichtet.

Juristisch der Streit zwischen Herrn Dr. Aber und Dr. Heuß beigelegt. Vor dem Schöffengericht in Leipzig führte die Verhandlung in der Privatklage Dr. Abers gegen Dr. Heuß wegen Beleidigung zu nachstehendem Vergleich, der in sich schließt, daß derselbe von keiner Seite irgendwelche Kommentierung erfährt:

Die Parteien erklären, daß sie ihre rein sachlichen Meinungs- und Auffassungsverschiedenheiten, wie sie in den Artikeln in Nummer 22 und 24 des Jahrgangs 88 und Nummer 3 des Jahrgangs 89 der „Zeitschrift für Musik", sowie in den beiden Druckschriften des Dr. Aber „Der Fall Heuß" und „Der Fall Heuß II", ferner in den

„Leipziger Neuesten Nachrichten" vom 8. Dezember 1921 in dem Artikel „Arthur Nikisch gegen Franz Schreker?" zum Ausdrucke gekommen sind, aufrecht erhalten. Dagegen nehmen beide Parteien die über das rein sachliche Maß hinausgehenden Äußerungen persönlicher Natur zurück. Insbesondere erklärt Dr. Heuß, daß er die Wendung: „Herr Dr. Aber habe die Bekkersche Schrekerfibel wie ein Abc-Schüler nachbuchstabiert" zurücknimmt, daß er ferner mit dem Ausdruck: „verlogene Presse" nicht den Dr. Aber oder die „Leipziger Neuesten Nachrichten" gemeint habe und daß er unter Aufrechterhaltung seiner Ansicht über die Kritikertätigkeit des Dr. Aber — soweit diese Ansicht rein sachlich ist — den Ausdruck „Schädling des Leipziger Musiklebens" zurücknimmt, ebenso die Ausdrücke „Bube und Lügner". Er erklärt ferner, daß er gegen Dr. Aber keine ehrenrührige Vorwürfe hat erheben wollen. Anderseits erklärt Dr. Aber, daß er die mit Bezug auf Dr. Heuß wiederholt gebrauchten Ausdrücke: „Fälschungen" und „Fälschungen schlimmster Art" und „Wer lügt hier, Herr Dr. Heuß?" zurücknimmt, und daß er mit seinen Ausdrücken lediglich Unrichtigkeiten gemeint habe. Die Parteien erklären wechselseitig, daß durch diesen Vergleich das vom „Verband deutscher Musikkritiker" (E. V.) eingeleitete ehrengerichtliche Verfahren unberührt bleibt. Die gerichtlichen Kosten des Verfahrens übernimmt Dr. Heuß als der angreifende Teil. Eine Erstattung von außergerichtlichen Kosten findet nicht statt.

Zur Fermatenfrage. Rektor R. Gottschalk, der Verfasser des Artikels über die Anwendung der Fermate (3. Heft), teilt auf die Ausführungen im Heft 6 mit, es sei auch seine Meinung, daß die Dauer der Fermate immer ein Vielfaches der rhythmischen Zählzeit betragen müsse, nur habe er das nicht deutlich genug zum Ausdruck gebracht. Sein ostpreußischer Freund, der Gottschalk zu seinem Aufsatz den Anlaß gegeben hat, schreibe ihm, daß er jetzt ebenfalls der Fermate ihre volle Berechtigung im Choralgesange zuerkenne. — Wir freuen uns, daß die gegebenen Ausführungen gerade auch an dieser Stelle auf fruchtbaren Boden gefallen sind und selbst einen Gegner der Fermate zu der Überzeugung gebracht hat, daß die Fermate nun einmal ein rhythmischer Bestandteil des protestantischen Chorals ist.

Prag. Der Berliner Kammersänger Michael Bohnen hat kürzlich den Hans Sachs im Deutschen Landestheater in Prag gesungen. Dabei ereignete sich eine Szene, die der Künstler in einem Privatbrief wiedergibt: „Als ich zu der Stelle gelangte: ‚Ehrt eure deutschen Meister!', bemächtigte sich des Publikums eine ungeheure Aufregung, oder besser gesagt, Ergriffenheit; alles, stand wie auf Verabredung auf, dem Publikum folgten die Leute im Orchester, und der Chor auf der Bühne vermochte nicht einzusetzen. Die Damen des Chors begannen zu weinen ... Dieses ... Bekenntnis zu deutscher Kunst wirkte mit einer Wucht, wie ich sie kaum zu schildern vermag. Es war ein Erlebnis seltenster Art." (Neue Musik-Zeitung.)

Dresden in der Erwartung Fritz Buschs! Am 1. August tritt Busch in sein Amt ein. Am 7. August wird die Oper nach den Ferien eröffnet mit Beethovens „Fidelio". Mit diesem Werke will sich Busch in Dresden als Operndirigent einführen. In derselben Woche werden unter seiner Leitung „Die Meistersinger von Nürnberg" und „Der Rosenkavalier" aufgeführt werden. Weiter sind für diese Woche, die einen festlichen Charakter tragen und nur Meisterwerke deutscher Kunst zeigen soll, Aufführungen des „Oberon" und der „Zauberflöte" unter Leitung des Kapellmeisters Kutzschbach, sowie eine Aufführung von Orpheus und Eurydike" unter Leitung des Kapellmeisters Striegler in Aussicht genommen. Als erste Neueinstudierung der nächsten Spielzeit ist „Othello" von Verdi für Mitte September vorgesehen. Die Erstaufführung von Pfitzners „Palestrina" soll Anfang Oktober erfolgen. Im weiteren Verlauf der Spielzeit sollen zur Neuinszenierung und Neueinstudierung gelangen: „Templer und Jüdin" von Marschner, „Aïda" von Verdi, „Carmen" von Bizet, „Don Pasquale" (Donizetti) in der Bearbeitung von Kleefeld, „Gärtnerin aus Liebe", „Cosi fan tutte", „Idomeneo", „Don Juan" von Mozart (mit Aufnahme dieser Werke ist ein Mozartzyklus geplant); „Der Widerspenstigen Zähmung" von Götz. Weber wird mit einer Neueinstudierung von „Die drei Pintos" zu Worte kommen. Weiter werden geplant: „Boris Godunow" von Moussorgsky, Der goldne Hahn" von Rimsky-Korsakoff, Ballettpantomime „Petruschka" von Strawinsky, Zwei Singspiele von Franz Schubert in der Bearbeitung von Fritz Busch. Von Richard Strauß soll die „Josephslegende" zur Aufführung kommen, wie überhaupt dem Schaffen dieses Meisters wieder ein weiterer Spielraum eingeräumt werden wird. Wegen der Uraufführung einiger Opern der bekanntesten zeitgenössischen Komponisten stehen die Verhandlungen vor einem günstigen Abschluß. O. S.

Polnischer Chauvinismus. Der Direktor der staatlichen Musikakademie zu Posen, Herr Opiénski, neuerdings auch noch zum Direktor des „Teatr wielki" ernannt, hat unlängst eine Rede gehalten, die hier viel Staub aufwirbelte. Es handelt sich um eine Veranstaltung des polnisch-französischen Komitees in Warschau, in der Opiénski es wagte, in einer Art über deutsche Meister herzuziehen, die jeden Musiker und Kunstjünger — ganz gleich, welcher Nationalität er auch sei — aufs tiefste verletzt oder aber belustigt. Das betreffende Thema lautete: „Die französische Zivilisation und die deutsche Kultur im Verhältnis zur Musik." Obgleich die hiesige und deutsche Presse inzwischen viel Interessantes über das schwere Vorgehen Opiénskis gebracht hat, möchte ich doch noch kurz darauf zurückkommen und die Schmähungen über Bach, Beethoven und Wagner weiteren Kreisen mitteilen! Französische Künstler gewissermaßen in den Himmel hebend, verurteilt dieser Mann auf der anderen Seite die deutschen, und warum? — weil ihre Wiege in deutschen Landen stand! In seiner Rede z. B. stellt er **Bach** — Rameau, Schubert — Duparc, Wagner — Debussy gleich und bedauert schmerzlichst, daß wir hier in Polen nur durch die „preußische Brille" sähen, und daß die polnische Musik gewissermaßen durch „preußische Säure" vergiftet sei! Und nun werden passende Beispiele hintereinander angeführt: Moniuszko — Schüler Bugenhagens, Noszkowski — Schüler Kiels, Paderewski — Schüler Liszts, und so geht es weiter. Aber die Hauptsache kommt erst! Der Redner hob hervor, daß ein Bach, Beethoven und Wagner dank einer äußerst geschickten „jüdischen Propaganda" Weltruf erlangt, sie das Schaffen anderer Völker in den Hintergrund gedrängt und besonders schwer der polnischen Musik geschadet hätten. Durch „billige Bücher" sei man in Polen gewissermaßen zu der Überzeugung von der gewaltigen Überlegenheit deutschen Musikschaffens über die Kunst und Wissenschaft anderer Völker gelangt, während man die herrlichen Resultate der französischen Musik zu würdigen einfach übersehen habe. Das ist also der springende Punkt, um den sich alles dreht! Ein Künstler in den Diensten politischer Machenschaften! Ein solcher ist nicht würdig, den Namen eines Beethoven überhaupt nur auszusprechen. C. Foerster, Posen

Vereinigter Musikerkalender Hesse-Stern. Im kommenden Jahr werden die beiden deutschen Musikerkalender, der von Max Hesse und der von Dr. Stern (Allgemeiner deutscher Musikerkalender), vereinigt und unter dem Titel Hesses deutscher Musiker-Kalender vereinigt mit dem Allgemeinen Deutschen Musikerkalender (Dr. R. Stern) erscheinen. Zur Vereinigung

zwang die wirtschaftliche Not der Zeit, die in diesem Fall sogar manches Gute mit sich führen könnte. Nicht verfehlen, möchten wir bei dieser Gelegenheit, die Musiker zu ersuchen, doch ja die vom Verlag ausgesandten Fragebogen zeitig und überhaupt zurückzusenden, überhaupt sich an der Mitarbeit durch Einsendung von Berichten, Adressenmaterial, Verbesserungen, Ergänzungen zu beteiligen. Ein möglichst zuverlässiger und vollständiger Musikerkalender liegt im Interesse aller Musiker. Der Redaktionsschluß ist am 15. Juni; Adresse: Max Hesses Verlag, Berlin W 15, Abteilung Musikerkalender.

Von Hermann Zilchers Oper: Doktor Eisenbart, Komödie in drei Akten von Otto Falkenberg, für die Musik bearbeitet von H. W. Waltershausen, sind der schön ausgestattete Klavierauszug nebst dem Textbuch im Verlag von Breitkopf & Härtel erschienen. Außerdem ist der Oper eine kleine Einführungsschrift beigegeben, die folgende Themen behandelt: Der historische Doktor Eisenbart (1661—1727), das Buch, die Musik, die Aufführung. Zum Schluß ein Verzeichnis der in genanntem Verlag erschienenen Kompositionen Zilchers.

Gera. Im 7. Sinfoniekonzert der Reußischen Kapelle gelangte eine neue sinfonische Dichtung von Oscar v. Chelius, betitelt „Und Pippa tanzt“, mit schönem Erfolg unter der frischen, überlegenen Leitung Prof. H. Labers zur Uraufführung. Wie in den sinfonischen Dichtungen Liszts und den besten von Strauß ist diese Musik in erster Linie um ihrer selbst willen geschrieben, könnte also zur Not auch ohne Programm mit Genuß gehört werden. Dieses selbst beschränkt sich auf die Wiedergabe der hauptsächlichsten Stimmungs- und Empfindungsphasen des Glashüttenmärchens Gerhart Hauptmanns. (Das Werk ist dem Dichter übrigens auch gewidmet.) Wenn man nicht Pippas Tanzmotiv als Versinnlichung der Gestalt selbst anzusehen geneigt ist, so ist zu sagen, daß nicht einmal einzelne Personen ihre bestimmten Leitmotive erhalten haben. H. Unger

Bayreuther Festspiele 1923. Der Deutschen Festspielstiftung in Bayreuth ist es gelungen, durch Ausgabe von Patronatsscheinen, die ein Anrecht auf vier Plätze in jeder Spielzeit zu ermäßigten Preisen gewähren, eine Garantie von 3 Millionen Mark aufzubringen. Es darf somit sicher damit gerechnet werden, daß die Festspiele im Jahre 1923 wieder aufgenommen werden.

Autographenversteigerungen. In einer Versteigerung von Autographen, die Karl Ernst Henrici gemeinsam mit Leo Liepmannssohn (Berlin) veranstaltet hat, ist ein sechs Seiten langer Brief Beethovens an den Notar Dr. Josef Ignaz Edler von Varena in Graz (27. Mai 1813) mit 50000 Mark bezahlt worden. Der Schätzungspreis für dieses Stück betrug 25000 Mark. Für ein musikalisches Skizzenblatt des Meisters aus dem Cis-Moll-Quartett gab man 12200 Mark, für 3½ Seiten Johann Sebastian Bach 17100, für eine vier Zeilen lange „Bescheinigung“ Bachs 8000, für eine „Quittung“ Joseph Haydns 4500 Mark. Eine Komposition von Johannes Brahms („Am Strande“) ergab 13100 Mark, ein Laura von Meysenbug, der Schwester Malwidas, gewidmetes Albumblatt 9500, ein an den Vater Malwidas gerichtetes Schreiben 1110 Mark.

Für den Wiederaufbau des Theaters in Dessau spendeten die Deutsche Grube bei Bitterfeld 150000 Mark, die Tetralin-Gesellschaft in Berlin 100000 Mark, das Braunkohlenbergwerk Hermine in Bitterfeld 100000 Mark und ein ungenanntes Werk in Dessau 100000 Mark, so daß die Gaben aus privaten Kreisen jetzt ungefähr 7 Millionen Mark betragen. Dazu kommen die Summe von 9 Millionen Mark, die der Anhaltische Staat bereithält, und die Spende des Anhaltischen Herzogshauses von 20 Millionen Mark.

Trier. Die Stadtverordnetenversammlung beschloß aus Mangel an Geld die Schließung des städtischen Theaters und die Auflösung des städtischen Orchesters.

Briefe von Heinrich Schütz. Der Musikhistoriker Dr. Erich H. Müller (Dresden-A. 20, Wasastraße 14) ist von der „Deutschen Musikbücherei (Gustav Bosse Verlag, Regensburg) beauftragt worden, die Briefe und Schriften von Heinrich Schütz, dem größten Vorgänger J. S. Bachs im 17. Jahrhundert, herauszugeben. Um der gewünschten Vollständigkeit so nahe wie möglich zu kommen, richtet er an alle Besitzer von Handschriften die Bitte, ihn auf die in ihrem Besitze befindlichen Schriftstücke aufmerksam zu machen und ihm möglichst die Urschriften oder Photographien davon für kurze Zeit zur Verfügung zu stellen.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der Dieb des Glücks“, heitere Oper in 3 Akten von Bernhard Schuster (Wiesbaden, Staatstheater).

„Frühlingsregen“, komische Oper von Hermann Durras (Nürnberg, Stadttheater).

„Sünde“, dreiaktige Oper von Gustav Laska (Schwerin, Landestheater).

„Der Tanz der Maja“, Oper in 1 Akt von Kurt Stiebitz (Göttingen, Stadttheater).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Doktor Eisenbart“, komische Oper von Herm. Zilcher (Leipzig, Neues Theater).

„Apollo und Hyazinthus“, Singspiel von W. A. Mozart (Rostock, Stadttheater).

„Olivier le simple“, Oper von Victor Vreuls (Brüssel, Monnaie-Theater).

„Nacht der Seelen“, Oper von Ernst Viebig (Aachen, Stadttheater).

„Die Burg des Herzogs Blaubart“, „Der holzgeschnittene Prinz“, von Béla Bartók (Frankfurt a. M., Opernhaus).

„Die gepanzerte Braut“, Komische Spieloper in vier Aufzügen. Dichtung von Werneck-Brüggemann. Musik von Armin Haag. Uraufführung am Landestheater in Koburg am 27. April 1922. Armin Haag, Musiklehrer am Gymnasium in Grünberg i. Schl., will im Verein mit Werneck-Brüggemann die deutsche Spieloper, die bei Lortzing stehen blieb, neu beleben. Haag ist nicht ohne Begabung an die Lösung dieser schwierigen Aufgabe, eines Opernproblems der Gegenwart überhaupt, herangetreten. Er rückt die Melodie wieder in den Mittelpunkt des musikalischen Geschehens und vermag ihr Farbe und Leben zu geben. Sie hat Eigenart und ist nicht alltäglich, wie im übrigen seine Musik leichtflüssig und gefällig ist. Eine reiche Erfindung, wie sie in wirkungsvollen Liedern, Zwei- und Dreigesängen zutage tritt, hat in der Vielgestaltigkeit der Spieloper ein geeignetes Feld der Betätigung gefunden. Der Aufbau flotter Chorsätze zeigt einen nicht ungeschickten Techniker. Auch vom Orchesterzwischenspiel macht Haag Gebrauch. An sich nicht ohne Wert, bereitet er allerdings

nicht immer auf die beginnende Handlung oder Stimmung vor. Wenn dieser Musik nicht ein voller Erfolg beschieden war, so lag das an der unzulänglichen textlichen Unterlage. Ein vernünftiges Spiel muß auch einer Spieloper zugrunde liegen. Was aber hier als Liebesgeschichte einer Müllerstochter aufgetischt wird, kommt einem aus allen möglichen Erinnerungen zusammengesetzten Stückwerk gleich, auf das näher einzugehen sich nicht lohnt. Sowohl Einheitlichkeit der Handlung wie bühnenwirksamer Aufbau fehlen. Die Verbindung der Handlung mit dem Titel des Stückes ist sehr lose, indem ihn wohl nur das verzweifelte Suchen nach einem zugkräftigen Aushängeschild hervorgebracht hat. Der Schluß ist geradezu vernichtend. Mit solchen Schöpfungen wird Werneck-Brüggemann die deutsche Spieloper nicht neu beleben. Die Einrichtung der Uraufführung hatte der Intendant des Landestheaters, Herr Hofrat Mahling, besorgt und nach Kräften die Schwächen der Handlung auszugleichen versucht. Armin Haag konnte wiederholt gerufen werden. Ernst Lorenz

KONZERTWERKE

Requiem für Soli, Chor und Orchester von Frederick Delius (London).

„Tanzfantasie", von Kurt Hennig (Reval, Staatsorchester).

„Aus alter Zeit", Suite op. 38 im alten Stil nach Worten Theodor Storms für Klavier von Walter Niemann (Berlin).

„Das weiße Haus" (Herman Bang). Ein Zyklus von zwölf Charakterstücken für Klavier op. 80 von Walter Niemann (Berlin).

Ouvertüre in D-Moll von Joh. Engelmann (Zwikkau, Musikverein).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Salambo", Musikdrama von Lukas Böttcher (Bamberg, Stadttheater).

„Ariadne auf Naxos" von R. Strauß (Rostock, Stadttheater; und Saarbrücken, Stadttheater).

„Der kleine Marat", Oper von P. Mascagni (Wien, Volksoper).

„Präludium, Intermezzo und Fuge", op. 73, für Klavier von Walter Niemann (Dresden, Leipzig).

„Suite nach Worten von Friedrich Hebbel", op. 23, und 24 Präludien, op. 55 (Auswahl), für Klavier von Walter Niemann (Oporto).

„Josephslegende", von Rich. Strauß (Baden-Baden; und Freiburg i. Br., Stadttheater).

Musik im Auslande

Amsterdam. Im Mai fand im Concertgebouw ein sechs Konzerte umfassender Beethovenzyklus statt. Unter Leitung Carl Mucks wurden u. a. alle neun Sinfonien aufgeführt.

Agram (Jugoslawien). Mit allen Anzeichen einer Sensation wurde Anfang Mai „Parsifal" am Staatstheater in Agram aufgeführt. Trotzdem die Kritik dafür war, daß ein monumentales slawisches Werk gewählt würde, erlebte die Erstaufführung von Wagners Werk bei Publikum und Presse einen vollkommenen Erfolg. Es wird anerkannt, daß diese Aufführung dem Theater zur Ehre gereicht. Um das hohe künstlerische Niveau dieser Aufführung hat sich der Dirigent derselben, Milan Sachs, verdient gemacht, wie auch allen Künstlern hohes Lob gezollt wird. Die Inszenierung mußte sich einige Vorwürfe gefallen lassen. Jedenfalls ist es interessant, daß „Parsifal" bis dahin den stärksten Wagnererfolg in Agram hatte. Das Werk wurde ohne Kürzungen aufgeführt. Žiga Hirschler

Der vorzügliche Genfer Organist Otto Barblan hat mit der Société de chant sacré das Deutsche Requiem von Brahms in Genf aufgeführt. Obgleich der Text durch die Übersetzung ins Französische verloren hatte, machte das Werk doch tiefen Eindruck; der Erfolg ist um so bedeutungsvoller, als Brahms bisher von den Genfern nicht gerade verständnisvoll aufgenommen worden war.

Von Gesellschaften und Vereinen

Die Deutsche Musikgesellschaft hielt am 6. April in Leipzig ihre diesjährige Hauptversammlung ab. An Stelle des bisherigen ersten Vorsitzenden, des Geheimrats Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, den die Versammlung einstimmig zum Ehrenvorsitzenden ernannte, wurde Prof. Dr. Hermann Abert gewählt. Die Gesellschaft, die vor allem die Interessen der deutschen Musikwissenschaft vertritt, plant auf Herbst 1923 einen ersten deutschen musikwissenschaftlichen Kongreß, der auf Einladung des Bürgermeisters in Leipzig abgehalten werden soll und finanziell zu einem guten Teil bereits gesichert ist.

Der Wiener Männergesangverein stellte sich auf seiner Deutschland-Reise am 19. Mai der Leipziger Sängerwelt mit einem Konzert unter Leitung seines Vereins-Chormeisters Hofkapellmeister Karl Luze im Gewandhaus vor. In künstlerischer Vollendung bot er Chöre von Bruckner, Schubert, Heuberger, Kremser, usw. und mit diesen Leistungen besiegelte er aufs neue seinen alten Weltruf. Wohlverdienten Beifall ernteten außer dem Chor auch die Vereinsmitglieder Prof. Carl Lafite mit Klavierstücken von Schubert und Liszt, Domkapellmeister F. Habel als Begleiter an der Orgel und Prof. H. Enders als Begleiter am Klavier.

Max-Reger-Gesellschaft. Im Anschluß an das erste Regerfest der Max-Reger-Gesellschaft in Breslau hielt die Gesellschaft am 1. Mai unter Leitung ihres ersten Vorsitzenden Generalmusikdirektor Fritz Busch und dem Ehrenvorsitz von Frau Max Reger im Musiksaal der Universität Breslau ihre 1. ordentliche Mitgliederversammlung ab. Der Vorsitzende gedachte der verstorbenen Mitglieder und stellte fest, daß der Mitgliederstand sich im Laufe des letzten Jahres beinahe verdreifacht und bald 600 erreicht habe. Der Geschäftsbericht wurde genehmigt, ebenso der Rechnungsbericht. Die Versammlung beschloß hierauf eine angemessene Erhöhung der Mitgliedsbeiträge, da die seit 6 Jahren geltenden Beträge in keinem Verhältnis zu der Geldentwertung stehen, und erteilte nachträglich die Genehmigung zu der Verlegung der Geschäftsstelle nach Stuttgart, Silberburgstr. 189; sie beschloß ferner, für die Veranstaltung des nächsten Regerfestes im Frühling 1923 Wien in Aussicht zu nehmen und weitere Regerfeiern anläßlich des 50. Geburtstags Regers in Reichsdeutschland zu erwägen. Der Vorsitzende schloß die lebhafte und ergebnisreiche Aussprache mit der freudigen Feststellung, daß das Interesse für Reger nunmehr in die breitesten Kreise gedrungen sei, und daß sein Werk begonnen habe, im wahrsten Sinne des Wortes volkstümlich zu werden. — So sehr wir es begrüßen, daß der Kunst Regers zu ihrem Rechte verholfen wird, möchten wir doch gerade eine deutsche Gesellschaft wie die Reger-Gesellschaft geradezu bitten, von Feststellungen, wie sie der letzte Satz bringt, abzusehen. Wäre das Interesse für Reger bereits in die breitesten Kreise gedrungen, so wäre die Reger-Gesellschaft überhaupt nicht nötig. Und ob Regers Kunst im wahrsten Sinne des Wortes volkstümlich werden kann, ist eine Frage an die Zukunft, die heute eigentlich niemand beantworten kann. Wir wollen damit sagen, daß sich gerade eine deutsche Gesellschaft doch vor aller sicherlich gutgemeinten, aber zu scharf instrumentierten Propaganda hüten sollte, auf daß sie nicht mit Unternehmungen zusammengeworfen wird, die außer ideellen auch noch andere Zwecke verfolgen. Gerade was sich deutsch nennt, müßte sich von dem heutigen Propagandastil bewußt befreien.

Musikfeste und Festspiele

Die Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft ist auf die Tage vom 3. bis 10. September festgelegt. Vom 13. bis 17. September findet dann die Nordische Messe statt.

Deutsche Opernwoche. Die vom Mannheimer Nationaltheater veranstaltete Deutsche Opernwoche bringt an neuen Werken: „Die Vögel" von Walter Braunfels und „Doktor Eisenbart" von Hermann Zilcher (unter Leitung des Komponisten).

Konzertnachrichten

Bochum. In dem letzten Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters ist die noch sehr wenig bekannt gewordene Sinfonietta von Max Reger op. 96 aufgeführt worden.

Zwei Uraufführungen in Linz a. D. Zur Uraufführung — sie sind bei uns Seltenheiten geworden — gelangte das Vorspiel zu dem Oratorium „Der heilige Augustinus" von Franz Müller und die „Heimat-Sinfonie" von Franz Neuhofer. Die Arbeit des Florianer Regens chori Müller ist die wertvollere. Er stand noch mit Bruckner in Verkehr, hat auch jüngst verschollene Jugendarbeiten des Meisters ans Licht gebracht. Müller schreitet, wie so viele, den Dornenweg des österreichischen Komponisten. Das neugeprägte Schlagwort: „Freie Bahn dem Tüchtigen" klingt wie ein Hohn für diesen modernen österreichischen Komponisten. Während in Wien — mit Recht — auch reichsdeutsche, nordische, französische und englische Neuzeiter zu Worte kommen, als Gäste geladen werden, ist einer unserer Besten zu einem Aschenbrödeldasein verurteilt. Müller hat vor Jahren durch sein Bühnenspiel „Immakulata" und später durch seine Sinfonie örtliches Aufsehen erweckt. Sein Vorspiel übte bei Verstehenden und bei der Allgemeinheit nachhaltigen Eindruck. Müllers Vorzug liegt in der Klassizität seiner Musiksprache, sie klingt wiederholt modern, aber ohne jedes Extravagante, Geschraubte und Gesuchte, Klangklügelnde. „In der Beschränktheit zeigt sich der Meister", dieses Wahrwort ist auf Müllers neues, mit starker, dichterisch-musikalischer Kraft entwickeltes Vorspiel anzuwenden. Das Begeisterung erweckende, bedeutsame Werk dirigierte Müller, den das kunstsinnige Stift St. Florian zu seinen Mitbrüdern zählen kann, mit klarer, verständnisvoller Art. — Die mit Spannung erwartete „Heimatsinfonie" von Prof. Franz Neuhofer hat enttäuscht. Für den Komponisten wirbt eine eigene, glaubensstarke „Neuhofer-Gemeinde", es besteht auch ein eigener „Neuhofer-a-cappella-Chor". Die Neuarbeit ist höchstens als sinfonische Dichtung anzusprechen. Sie beinhaltet mehr musikalische Mathematik als eigene, seelenwarme Sprache. Das Beste gibt der als Kirchenkomponist Hochzuwertende im Scherzo „Heimatlust", wo er sich heimatlich volkstümlich bekannte Weisen als Themen wählt. Als außergewöhnlicher Abschluß wird die menschliche Stimme eingefügt. Im Finale singt ein Tenor und später ein gemischter Chor Verse aus Gedichten Edward Samhabers — an sich sehr schön, aber ein verunglücktes Experiment.

Franz Gräflinger

Persönliches

Würzburg. Den Studienräten am Konservatorium der Musik Arthur Schreiber und Max Niebauer ist der Professortitel verliehen worden.

Bremen. Prof. Ernst Wendel, der musikalische Leiter der philharmonischen Konzerte, der auch im internationalen Musikleben sich eines guten Rufes erfreut, ist vom Senat zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

Richard Strauß ist mit der Fertigstellung der Instrumentation einer neuen Partitur beschäftigt: eines Balletts, „Schlagsahne" (Schlagobers), das seine Uraufführung an der Wiener Oper unter Leitung des Komponisten erleben wird.

Der Komponist Emil Weidenhagen ist im Alter von 60 Jahren in der St. Johanniskirche, Magdeburg, beim Gottesdienst während Ausübung seines Organistenamts am Herzschlag gestorben. Weidenhagen war der Komponist der oft gespielten Oper „Die Ritter von Marienburg" und vieler Orgelwerke.

München. Siegmund von Hausegger, der Dirigent der Abendkonzerte des Konzertvereins, der wegen Reibungen mit dem Vorstand des Vereins die Absicht gehabt hat, diesen Posten niederzulegen, bleibt dem Konzertverein erhalten, nachdem die Meinungsverschiedenheiten geklärt und gewisse von Hausegger geforderte weitere Befugnisse zugestanden worden sind. Die Dirigentenkrisis, die eine schwere weitere Belastung des Konzertvereins in seiner gegenwärtigen Finanzkrisis bedeutet hätte, ist damit erledigt.

Biel. Der Musikdirektor Wilhelm Sturm, einer der erfolgreichsten Männerchorkomponisten, ist im Alter von 80 Jahren gestorben. Die Zahl seiner Chorwerke beläuft sich auf über zweihundert.

Frankfurt. Kapellmeister Hermann Scherchen ist, als Nachfolger Mengelbergs resp. Furtwänglers, zum Dirigent der Museumsgesellschaft ernannt worden. Seine Stellung als Dirigent des Leipziger Konzertvereins behält Scherchen bei, wie er ferner seine sechs bisherigen Konzerte in Berlin leiten wird.

Preisausschreiben

Die in Prag erscheinende Zeitschrift „Der Auftakt", Prag VII, Malirska 386, vergibt einen Preis von Kč. 300.— für einen Aufsatz auf dem Gebiete der Musikpädagogik. Ablieferungstermin 1. Juli.

Geschäftliche Mitteilung

Wir machen unsere Leser darauf aufmerksam, daß die Hefte der Zeitschrift seit längerem nicht mehr wie früher am 1. und 15. eines jeden Monats erscheinen, sondern jeweilig an einem Sonnabend, der dem Anfang bezw. der Mitte eines Monats naheliegt. Da die Monate mehr als vier Wochen lang sind, kommt es vor, daß nicht nur zwei, sondern mitunter auch drei Wochen Zeit zwischen dem Erscheinen zweier Hefte liegen. Bevor man nun bei dreiwöchigen Zwischenpausen bei der liefernden Stelle reklamiert, wolle man im Interesse der Portoersparnis in dem zuletzt erschienenen Heft nachsehen, wann das neue Heft erscheint. Unsere Leser finden einen diesbezüglichen Vermerk am Schluß eines jeden Heftes.

* *

Es kommt öfter vor, daß Tages- und Fachzeitungen an uns mit dem Ersuchen herantreten, den Abdruck eines Artikels zu erlauben. Bisher hat der Verlag sich stets erst mit den Verfassern in Verbindung gesetzt, wodurch aber Nachteile wie Zeitverlust und Portokosten entstanden. Da bisher immer die Antwort gegeben wurde: „Handeln Sie nach eigenem Ermessen", werden wir künftighin in diesem Sinne in allen den Fällen verfahren, in welchen nicht ausdrücklich andere Wünsche seitens unserer Mitarbeiter geäußert wurden.

* *

Mittelfeines Druckpapier kostet heute pro Kilo 35 M. gegen 28—30 Pfg. früher, also das 116fache; holzfreies Notendruckpapier 53 M. gegen 40—41 Pfg., also das 123fache. Zieht man dazu die jetzigen Herstellungspreise in Berücksichtigung, so erkennt man ohne weiteres, daß Zeitschriften und Musikalien fast durchweg noch außerordentlich billig sind.

BEZUGS-BEDINGUNGEN DER „ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK"

AB 1. JULI 1922 KOSTET DIE Z. F. M. VIERTELJÄHRLICH:

IN DEUTSCHLAND UND DEUTSCH-ÖSTERREICH:

Durch Buch- und Musikalienhandlung zum Abholen M. 45.—
Beim Postamt bestellt und bezahlt (einschl. Postgeb.) M. 48.-*
(*Nur innerhalb Deutschlands)

Vom Verlag direkt unter Streifband einschl. Porto M. 55.—
(Einzelhefte M. 9.-, Spezialhefte M. 12.-, Doppelhefte M. 15.-)

IM AUSLAND:

Durch Buch- und Musikalienhandlung nach Baltische Staaten, Balkanstaaten, Polen, Tschecho-Slowakei u. Ungarn .... M. 45.—
Nach allen sonstigen Auslandsplätzen .... M. 100.—

Bei direktem Bezug vom Verlag kommen zu obigen, im voraus einzusendenden Preisen Portospesen, z. Zt. für 6 Hefte M. 20.-

Einbanddecken für den Jahrgang 1921 M. 20.—

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 12, erscheint am Sonnabend, den 24. Juni 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 12 — *Leipzig, Sonnabend, den 24. Juni* — 2. Juniheft 1922

Musikalische Gedenktage

16. 1804 Johann Adam Hiller † in Leipzig / **17.** 1672 Orazio Benevoli † in Rom — 1818 Charles Gounod * in Paris / **18.** 1799 Johann André † in Offenbach / **19.** 1810 Ferdinand David * in Hamburg / **20.** 1872 Bernhard Sekles * in Frankfurt a. M. / **21.** 1732 Johann Cristoph Friedrich Bach * in Leipzig — 1819 Jacques Offenbach * in Köln — 1911 Albert Martin Robert Radecke † in Wernigerode a. H. / **22.** 1763 Etienne Nicolas Méhul * in Givet (Ardennen) / **23.** 1824 Karl Reinecke * in Altona / **25.** 1860 Gustave Charpentier * in Dieuze (Lothringen) — 1882 Joseph Joachim Raff † in Frankfurt a. M. / **27.** 1789 Philipp Friedrich Silcher * in Schnaith bei Schorndorf (Württemberg) — 1814 Friedrich Reichardt † in Giebichenstein (Halle) — 1867 Ewald Sträßer * in Burscheid im Bergischen / **28.** 1815 Robert Franz * in Halle — 1831 Joseph Joachim * in Kittsee bei Preßburg — 1876 August Wilhelm Ambros † in Wien / **30.** 1722 Georg Benda * in Altbenatek

An die Leser der Zeitschrift für Musik

Die Not der deutschen Zeitungen ist durch die Tagespresse mit beweiskräftigen Zahlen oft genug dargestellt worden. Aber schlimmer noch als die Tagespresse, die sich durch ihre hohe Auflagezahl und die sehr gesteigerten Insertionsgebühren helfen kann, sind die deutschen Fachzeitungen auf allen Gebieten des Geisteslebens dran.

Und doch sind die deutschen Fachzeitschriften für die Erhaltung dieses Geisteslebens um so wichtiger geworden, seit der persönliche Meinungsaustausch durch die hohen Eisenbahnfahrpreise und die hohen Postgebühren viel mehr eingeschränkt worden ist als früher. Die Fachleute sowohl wie diejenigen Laien, die einem besonderen Gebiet des Geisteslebens ihr Interesse schenken, brauchen mehr denn je eine Austauschstelle für Anregungen.

Die Zeitschrift für Musik legt besonderen Wert darauf, nicht nur für die Künstler, sondern auch für die ernsten Kunstfreunde ein geistiger Mittelpunkt zu sein, von dem nach verschiedensten Seiten Strahlen ausgehen sollen. Wie bei allen deutschen Fachzeitschriften auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft ist das Bestehen der Z. f. M. nur möglich durch Opfer, die der Verlag und die Mitarbeiter bringen. Der Verlag hat keine Einnahme aus der Z. f. M., sondern leistet jährlich bedeutende Zuschüsse, obwohl auch die Mitarbeiter Opfer bringen, indem sie die Zeit und Kraft, die sie anwenden, sich nicht so bezahlen lassen wie etwa ein Maurer oder ein nichts gelernt habender Halbstarker für seine Handarbeit.

An die Leser ergeht nun die Bitte, diese Opfer von Verlag und Mitarbeiterschaft dadurch anzuerkennen, daß sie der Zeitschrift immer neue Leser gewinnen, um deren weiteren Ausbau zu ermöglichen. Der Verlag will nach wie vor darauf verzichten, durch die sich ihm immer wieder bietenden Gelegenheiten, z. B. durch Inserate, die wertlose Musik betreffen, Geld zu verdienen, weil dadurch die Bemühungen seiner Mitarbeiter um die Reinhaltung der deutschen Musik durchkreuzt würden. Er will kein Inseratenblatt mit ein paar redaktionellen Beiträgen aus der Z. f. M. machen, sondern weiter die Opfer dafür bringen, die der Zeitschrift ihre Bedeutung für das deutsche Musikleben verschaffen. Er hat auch bereits bewiesen, daß er nicht davor zurückscheut, wenn die Zeitschrift durch Angriffe und Aufdeckung von Mißständen sich Feinde erwirbt. So ergab sich zwischen der Zeitscrift und ihren Lesern ein Freundschaftsverhältnis. Wie die Zeitschrift ihren Lesern geistige Anregung bringt, so sollen die Leser zu ihr halten und an ihrer weiteren Entwicklung lebendigen Anteil nehmen.

Mögen die Leser, die durch ihr Abonnement der Überzeugung Ausdruck gegeben haben, daß sie völlig unabhängige Kampfblätter für eine Notwendigkeit im deutschen Kunst- und Geistesleben halten, ihr auch weiterhin zur Seite stehen und der Zeitschrift überall neue Freunde werben.

Verlag der Zeitschrift für Musik

Das Händelfest in Halle vom 25.—28. Mai

Von Dr. Alfred Heuß

Von den ungezählten, in die Dutzende gehenden deutschen Musikfesten dieses Sommers dürfte keines so wichtig werden können wie das Händelfest in Halle, der ersten derartigen Veranstaltung seit dem Berliner Händelfest im Jahre 1906. Hatte dieses mehr einem Zufall seine Entstehung verdankt und konnte es zu einer eigentlichen Auswirkung schon deshalb nicht gelangen, weil damals die inneren Voraussetzungen für eine moderne Händelbewegung fehlten, so steht hingegen das Hallische Fest auf einem Untergrund, das selbst einen vorsichtigen Beurteiler der heutigen Verhältnisse glauben lassen kann, daß nunmehr die Zeit für ein stärkeres Durchgreifen von Händels einzigartiger Kunst im Anbrechen sei, wenn — und auf diese Voraussetzung wird man großen Wert zu legen haben — die nunmehrige Händelbewegung in die richtigen Wege geleitet wird. Hierauf kommt außerordentlich viel an und sich darüber klar zu werden suchen, wird auch ein Hauptzweck dieser Ausführungen sein.

Es erscheint ja zunächst sehr eigentümlich, auf welche Weise die jetzige Händelbewegung in Schuß kam. Denkbar unerwartet ergriff nämlich ein Kunsthistoriker, also gar kein musikalischer Fachmann, die Initiative für denjenigen Händel, den selbst die besten Händelkenner für die Praxis unrettbar verloren gegeben hatten, nämlich den Opernkomponisten. Dr. O. Hagen führte in der Universitätsstadt Göttingen im Sommer 1920 und 1921 Händelsche Opern vor einem erlesenen Kreis Zuhörer auf und hatte derartigen Erfolg, daß die Einrichtung von Göttinger Händel-Festspielen zur Tat werden konnte. Und dieses künstlerische Ereignis hat den Anstoß gegeben, daß man sich wieder in verstärktem Maße auf Händel besann, nicht zum wenigsten auch deshalb, weil unsere Zeit allen neuen Problemen und Reizen, wie sie eine für die Praxis verschollene Operngattung bieten kann, leicht zugänglich ist. Vor nicht langer Zeit haben deutsche Musiker Händels Kunst sogar mit ausgesprochener Verachtung begegnen können, vielen galt es als ein Sakrileg, nannte man Bach und Händel in einem Atemzug. Jetzt aber merkte man auf, denn es flößte denn doch unmittelbaren Respekt ein, daß über Händels Opern begeisterte Kundgebungen verschiedenster Fachleute laut werden konnten. Vor allem bemächtigte sich die musikwissenschaftliche Disziplin der neu auftauchenden Fragen, und da diese heute, wo eine recht beträchtliche Zahl von Musikkritikern musikwissenschaftliche Bildung empfangen hat, eine ganz andere Rolle spielt wie vor zwanzig und dreißig Jahren, so vollzog sich ein gewisser Umschwung in der Beurteilung Händels viel rascher als es früher möglich gewesen wäre. So wußte man auch auf die musikästhetische Frage, was denn eigentlich eine Händelsche Oper bedeute, auf Grund der jahrzehntelangen, allerdings vorzugsweise historischen Beschäftigung mit der alt-neapolitanischen Oper bald eine Antwort zu geben, man verglich sie nicht mehr in gewissermaßen entschuldigendem Sinn mit der späteren, heute wirksamen Oper, sondern gelangte, indem man sie auf ihre Eigenart hin prüfte, sogar dazu, sie als in ihrer Art vollkommen gleichberechtigt zur späteren Oper anzusehen. „Es ist," sagt Hermann Abert in seinem Göttinger Vortrag „Händel als Dramatiker", „eine seelisch einfachere, aber damit nicht weniger wahre und große Kunst als die spätere, und primitiv und rückständig mag sie nur dem erscheinen, dessen Empfinden nicht imstande ist, sich über die neuere Kunst mit ihren immer raffinierter werdenden Spannungs- und Entwicklungsmitteln zu erheben. Ja, es ist sogar sehr die Frage, ob die ältere Dramatik mit ihren lapidaren Gefühlskontrasten dem Wesen der Musik nicht mehr entgegenkommt als die neuere." (S. 5 f.) Ich führe diese Worte an dieser Stelle nur deshalb an, um auch dem ästhetischen Umschwung in der Bewertung einer Händelschen Oper anzugeben.

Die Göttinger Entdeckung des Opern-Händel würde indessen kaum genügen, einer heutigen Händelbewegung starken Nachdruck zu geben. Kommt es wirklich zu einer solchen in großem Maßstab, so sind hierfür noch ganz andere Gründe maßgebend. Einer von ihnen muß auch zur Sprache kommen, das ist die jahrzehntelange intensive Beschäftigung mit der Kunst Sebastian Bachs. Daß hier einmal ein Rückschlag erfolgen müsse, und zwar in der Art, daß man zu der unergründlichen Kunst des Thomaskantors instinktiv eine Ergänzung suchen werde, die kein anderer Meister der Tonkunst umfassender und großartiger bieten könne wie Händel, war für den, der sich von jeher in die Wesensart der beiden Meister vertieft hatte, ohne weiteres klar, und er wartete nun eben darauf, bis sich die Zeit auch für Händel erfüllet habe. In den zwei letzten Jahrzehnten wäre dies unmöglich gewesen, die großartige und gerade auch in die Tiefen gehende Beschäftigung mit Bach — eine der erfreulichsten kulturellen Erscheinungen in diesem Jahrhundert überhaupt — ließ bei den meisten die Organe für die Händelsche Kunst unbenützt, da zwei derartige Gegensätze, wie sie Bach und Händel darstellen, zu gleicher Zeit zu verarbeiten, den wenigsten gegeben ist. Nachdem nun aber in Sachen der Bachschen Kunst Entscheidendes getan worden ist, hoffentlich auch keine Gefahr besteht, daß man das Erreichte wieder preisgeben wird, ist ein gewisser Raum für Händel gegeben, so daß es nun darauf ankommt, wie dieser ausgefüllt wird. Und hier angelangt, wird man sich darüber Klarheit verschaffen müssen, daß eine heutige Händelbewegung, wenn sie sich nicht nur in Fachkreisen abspielen will, etwas vollkommen anderes zu sein hätte wie die Bachbewegung.

Ein gescheiter Mann äußerte gesprächsweise, daß Deutschland, so es sich überhaupt in ihn hätte verstricken lassen, niemals den Krieg verloren hätte, wenn es Händelsches Wesen besser verarbeitet hätte, und er faßte seine Beurteilung in die Worte zusammen: England mit seinem Händelschen Messias hat Deutschland mit seiner Bachschen Matthäuspassion besiegt. Man mag über dieses Wort denken wie man will, mit einem Schlage führt es jedenfalls zu entscheidenden Händelfragen, sagt zunächst vor allem, daß Händel keineswegs nur eine Angelegenheit von Musikern und Musikfreunden, sondern eine solche des deutschen Volkes überhaupt ist, das sogar dringend notwendig hat, sich mit Händel, d. h. mit dem von diesem großen Manne vertretenen Wesen, auseinanderzusetzen. Und zwar heute

mehr denn je, wobei mit besonderem Nachdruck bemerkt sei, daß wohl erst im heutigen und kommenden Deutschland die Vorbedingungen für ein eigentliches Verständnis Händels vorhanden sind, im Gegensatz zum früheren Deutschland, das hier aus innersten Gründen versagen mußte, weshalb es denn auch während des ganzen 19. Jahrhunderts trotz wiederholter Ansätze zu keiner durchgreifenden Händelbewegung kommen konnte. War man denn etwa für Händels großartige demokratische Staatsauffassung, die sich dabei gleichzeitig auf die Kraft der aristokratischen Einzelpersönlichkeit gründete, reif, ja überhaupt nur imstande, sie zu erkennen? Trotzdem man auch eine Reihe „politischer" Oratorien kannte, blieb man dabei, daß Händel Kirchenkomponist sei und stellte ihn damit abseits jeder kulturell-politischen Entwicklung Deutschlands. So klar wir uns darüber zu sein haben, daß Händel seine Mission niemals ohne England hätte erfüllen können, so sehr hat man aber auch wieder geltend zu machen, daß, was er in England zur Gestaltung brachte, in ihm, in seinem kerndeutschen und dabei weltgeweiteten Fühlen bereits steckte. Und das ist außerordentlich wichtig. Deutschland müßte sich immer bewußt sein, daß es zweier gewaltigster Gegensätze, die in den Namen Bach und Händel symbolischen Ausdruck gefunden haben, fähig ist, in dieser Spannweite der Weltauffassung sowohl die spezifische Eigenart und Größe des deutschen Wesens liegt, wie mit dieser die schwersten Gefahren verbunden sind. Heute haben wir uns bewußt zu sein, daß, wie wir sagen dürfen, die Händelsche Seite deutschen Wesens nur unter schwersten Kämpfen zum Ausdruck gebracht werden kann, sie es aber gerade ist, deren Vernachlässigung zu den Zusammenbrüchen verschiedenster Art geführt hat. Er ist eigenartig genug, daß auch ein Händel nur unter schwersten Kämpfen und Erschütterungen zu seinem Ziel gelangte.

Indessen, wir können uns hier auf diese entscheidenden Händelfragen nicht weiter einlassen, das aber sollte deutlich werden, daß die heutige Beschäftigung mit Händel weiteste deutsche Volkskreise angeht, sie durchaus nicht nur eine Angelegenheit der Musiker und spezifischen Musikerkreise bleiben darf. Die Musiker sind wirklich nichts weiter als die Vermittler, wenn es gilt, dem deutschen Volk denjenigen Händel zu bringen, den es sowohl zu seiner Gesundung als auch vor allem zu einer Klarwerdung über sich selbst nötigst braucht. Und gerade hierüber gilt es sich, wenn die heutige Händelbewegung in breitere Bahnen gelenkt werden soll, von allem Anfang klar zu werden.

Sie muß sich von der Bachbewegung, die, ohne daß sie aber darauf angewiesen wäre, einen natürlichen Halt in der Kirche hat, durchaus unterscheiden, indem man mit Entschiedenheit darauf zu arbeiten hat, sie möglichst in die freie Welt zu stellen und selbst solchen Volkskreisen zuzuführen, für die die Kunst in ihren erhabenen und welterleuchtenden Ausstrahlungen nicht existierte.
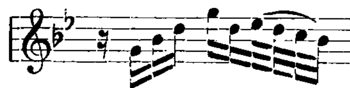
Betrachtet man von einem derartigen Standpunkt aus das Hallische Händelfest, so wird ziemlich leicht offenkundig, daß von einer originalen Fassung nicht wirklich geredet werden kann. Es zeigt sich dies im Einzelnen wie aber auch im ganzen Zuschnitt, der mit dem von Bachfesten eine fast verzweifelte Ähnlichkeit hatte. Selbst ein Festgottesdienst fehlte nicht, und damit schlug man sich gewissermaßen selbst ins Gesicht, indem es einem heutigen Händelfest gerade darum zu tun sein muß, das Märchen des 19. Jahrhunderts, Händel sei in erster Linie Kirchenkomponist gewesen, möglichst gründlich zu zerstören. Man muß in derlei Fragen, und gerade am Anfang, so konsequent als möglich sein, damit nun eben nicht immer wieder Mißverständnisse entstehen. Was wäre aber das in dieser Beziehung für Händel Angemessene? Wer Händel war und was dieses gewaltige Heldenleben bedeutete, wissen heute breiteste Kreise nicht. Warum nun nicht eine große Rede eines wahrhaften Volksredners über Händel, sei es unter freiem Himmel oder an einer weltlichen Stätte, eine Rede, die eine Auseinandersetzung mit wichtigsten kulturellen Fragen, wie sie sich durch eine bedeutsame Betrachtung vor allem der Volksoratorien Händels ergeben, ohne weiteres gestattet und dies eben gerade auch vor Volkskreisen, die in einem großen Künstler gerade das suchen, was sie selbst bewegt? Die nötige „Freilicht"-Musik hat ein Händel für derartige Zwecke ja reichlich geschrieben, derart herrliche, daß man in der ganzen Literatur etwa bis zu den venetianischen Orchestersonaten des Gabrieli nichts einigermaßen Entsprechendes findet. Da Händelfeste hoffentlich nicht nur ein Vorrecht größerer Musikstädte bleiben, sondern bis tief in die Provinz dringen werden — die Aufführung jedes Oratoriums kann bei richtiger Ausgestaltung zu einem wahrhaft festlichen Händeltag werden —, so steht nichts im Wege, daß jeder Ort gerade auch diese Händelfrage in einer seinen örtlichen Verhältnissen entsprechenden Art löst. Denn daß man Händel nicht nur aufführt, sondern über ihn und gerade seine großartige demokratische Ideenwelt auch spricht, müßte mit zu den Besonderheiten einer künftigen Händelbewegung gehören.

Eine Kopie der heutigen Bachfeste war weiterhin das Kirchenkonzert mit alt-hallischen Meistern vom 16. bis 18. Jahrhundert. Man muß sich mit aller Entschiedenheit dagegen verwahren, daß Händelfeste zu musikhistorischen Experementierkonzerten benützt werden, von denen mehr als die Hälfte der zur Aufführung gebrachten Werke für unsere Zeit überhaupt nicht in Betracht kommen. Das hat nicht nur keinen Sinn, sondern befördert zu allem hin die Musikheuchelei und verwirrt. Zum mindesten müßten aber die Werke irgendwelche Beziehungen zu Händel haben, und da war es vollkommen unbegreiflich, warum nicht eine einzige der zwölf erhaltenen und in den „Denkmälern" herausgegebenen Kantaten von Händels Lehrer F. W. Zachow zur Aufführung kam. Sogar zwei hätte man, zumal in Halle, bieten können, von denen die vollkommen dramatische „Ruhe, Friede" niemals hätte fehlen dürfen. Mit einem Schlage wäre da klar geworden, daß der Schüler eines derartigen Lehrers niemals dramatisch unvorbereitet nach Hamburg gekommen war. Was sollte statt derartiger Kantaten ein Orgelwerk von Zachow? Fast humoristisch mutete es an, in diesem Konzert ein Instrumentalstück des englischen Komponisten W. Brade zu treffen, der um 1618 in Halle als Instrumentist gewesen sein soll. Was will diese Verbeugung vor England, die zudem infolge der ebenso unmöglichen Bearbeitung als der noch weit unmöglicheren Ausführung der Orgelbegleitung völlig mißlang? Führt man hingegen einmal an einem deutschen Händelfest ein paar Werke von Purcell auf, wohl, so seien sie sogar herzlich willkommen, denn
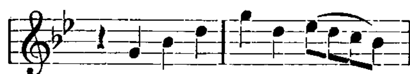
das hat Sinn. Überhaupt wurde in diesem Kirchenkonzert auch im einzelnen fast fortwährend gesündigt. Auf die oft unglaublich verfehlten Tempi in Händelschen Werken komme ich im allgemeinen zu sprechen; auf welche Weise aber Händels Anthem „Herr mach' dich auf" in dieser Beziehung vergewaltigt wurde, sei denn doch schon hier bemerkt. Von den zum Vortrag gelangenden Werken war ein wirklich würdiges Stück lediglich S. Scheidts schönes und in Einzelheiten ergreifendes Pfingst-Magnifikat, während selbst Adam Kriegers geistliches Konzert: An den Flüssen zu Babylon, bereits kirchliche Degenerationserscheinungen zeigt, obwohl es aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammt. Auch mit Friedemann Bachs „Heilig" leistet man der heutigen Kirchenmusik keinen Dienst; es ist dies nun einmal kirchliche Musik, die einem ausgesprochenen Niedergang des religiösen Empfindens angehört. Warum sich in die Kunst Sebastians vertiefen, wenn die Leute geradezu Blasphemien eines seiner Söhne ebenfalls ernst nehmen sollen?

Schwerwiegender als dieses unnötige und verfehlte Kirchenkonzert war es aber, daß man von Händel wohl sogar zwei Oratorien aufführte, die aber beide der gleichen Gattung angehören, der der weiblichen Charakteroratorien, nämlich Semele und Susanna. Der große, unerreichte Volksmann Händel fehlte also vollständig, und damit bricht man einem heutigen Händelfest nicht nur die Spitze ab, sondern nimmt ihm auch den eigentlichen Grund. Haben wir nicht allen Anlaß, uns heute mit Oratorien wie Judas Maccabäus, Saul, Belsazar, auch Israel und Samson auf der neuen Grundlage, die Deutschland erhalten hat, sogar intensiv und mit ganz neuem Geiste auseinanderzusetzen, und müssen gegen diese Aufgaben nicht solche, wie sie in den beiden Oratorien vorliegen, zurücktreten, d. h. genügt nicht eines dieser Oratorien für ein Fest? Vor allem die Semele ist ja ein ganz herrliches und tiefsinniges Werk, das am Fest zu hören mir leider versagt war. Aufführung und Bearbeitung von A. Rahlwes, dem Dirigenten der Robert-Franz-Singakademie, ist mir aber aus dem Jahr 1913 bekannt, und da die unterdessen im Druck erschienene Bearbeitung keinerlei Änderungen aufweisen soll, so kann ich mich auf die damals gemachten Ausführungen in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (13. Jahrgang) berufen. Zur Bearbeitung und zum inneren Verständnis derartiger Werke wird erst eine Generation heranwachsen müssen, die sich jahrelang an Händels und seiner besten Textdichter freiem Geist geschult hat. Wesentlich einfacher ist die Susanna, eines der letzten Werke Händels. Scherings Bearbeitung hält sich genau an das Original, d. h. die von Händel selbst gegebenen Direktiven, ist aber zu breit ausgefallen, da wir mit einer Dauer von über drei Stunden auch heute nicht rechnen dürfen. An dieser war aber nicht nur die Bearbeitung als solche schuld, sondern auch die Ausführung, und hier kommen wir denn auch auf das eigentlich musikalische Kapitel.

Gestehen wir es uns ruhig ein, daß die allermeisten unserer heutigen Musiker mit Händel noch blutwenig anfangen können, was erst anders werden dürfte, wenn man sich mit der ganzen musikalischen Persönlichkeit Händels wirklich beschäftigt haben wird. Mit der Tradition des 19. Jahrhunderts ist so gut wie nichts anzufangen, Händel muß wirklich aus einem neuen, Händel-dramatischen Geiste heraus erworben werden. Da sind zunächst die Tempi, also gleich eine Hauptfrage. Man darf ruhig sagen, daß an diesem Fest nur zufällig ein Tempo richtig war — das Sinfoniekonzert zählt hier nicht mit —, man fortwährend zwischen einem zu schnell und zu langsam schwankte. Mir ist's unbegreiflich, wie man sich fortwährend vergreifen, zudem die Tempovorschriften Händels immer wieder mißverstehen konnte. Händel kann etwa schreiben, was und wie er will, es nützt einfach nichts. Da gibt's in der Susanna einen „Larghetto"-Chor mit einer ganz selbständigen Orchesterbegleitung, folgendermaßen geschrieben:



Was hörte man? Buchstäblich ein:



Händel kann, je nachdem, die schnellsten Noten schreiben, die heutigen Dirigenten wissens besser. Was wurde aus dem leichten Schlußchor gemacht, aus dem reizend pikanten Lied der Dienerin, der doch jeder Konservatorist sofort den Gavottencharakter ansehen müßte! Und kann man sich denken, daß heutige Musiker nicht einmal einen flotten Marsch wie den einst in London denkbar populären aus dem „Rinaldo" (geboten im Festaktus in der Universität) zu geben wissen, so daß er sich anhörte wie die Musik zu einem soldatischen Leichenbegängnis? Aber nicht nur Musiker, sondern auch künstlerische Historiker wie der Sänger Dr. H. J. Moser vergreifen sich musikalisch und stilistisch im Tempo vollständig. Der Hauptsatz des Vokalduetts Che vai pensando wurde derart rasend schnell gegeben, als handelte es sich um eine launige Buffonerie in einer komischen Oper von Rossini. Solange die Tempofrage bei Händel nicht einigermaßen in Ordnung gebracht ist, weiß man, kurz gesagt, überhaupt nicht, wer Händel eigentlich ist.

Dann die Rezitative. Ich habe auch über diese sehr wichtige Frage schon früher in anderen Artikeln das Nötige gesagt und rekapituliere in aller Kürze: Die Rezitative sind sachlicher Natur, scharf, schlagend und prägnant vorzutragen, alles Lyrische ist durchaus zu vermeiden, außer wenn Händel selbst zu vorübergehenden Lyrismen greift. Was man in der „Susanna" und teilweise auch in der Oper hörte, hat mit dem charaktervollen, schlagfertigen Händelschen Rezitativ so gut wie nichts zu tun. Und wie sehr werden dadurch die Oratorien in die Länge gezogen! Bedeutend mehr als eine Viertelstunde hätte in der „Susanna" erspart werden können. Man höre sich einmal eine Händel-Aufführung unter Straube, mit dem ich in dieser Frage völlig einig bin, an, um zu wissen, wie wohltätig ein schlagend vorgetragenes Händelsches Rezitativ berührt. Hierzu müssen die Sänger aber erst erzogen werden.

Dann die Chorfrage. Allen Respekt vor den gesanglichen Chorleistungen der Singakademie unter Rahlwes vor allem in bezug auf Klangschönheit! Was aber je nachdem fehlt, ist die Leichtigkeit und Beweglichkeit, in der Händel, dessen Chortechnik ja überaus mannigfaltig ist, fast einzig dasteht. Man schlägt hier

aber gewöhnlich alles über den gleichen Leisten, und so nehmen sich die leichtesten Stücke voll Grazie wie schwere Batterien aus. Sehr viel wird gewonnen, arbeitet man mit Akzenten, was natürlich auch für das Orchester zutrifft. Auf diesem Gebiet gab's nun wirklich eine Musteraufführung, das von Dr. Göhler geleitete Sinfoniekonzert, in dem man Händels in einer derart ungetrübten Weise froh wurde, daß dieses Konzert denn auch wie ein Händelsches Donnerwetter einschlug und eine Begeisterung erweckte, die dieses Konzert zum Höhepunkt des ganzen Festes stempelte.

In diesem Konzert war nun eben einheitlich zu finden, was man in den anderen Konzerten nur vereinzelt antraf, echten Händelschen Geist, frei von allem Zufall. Dringt die Händelbewegung wirklich in die Weite und Tiefe, so müßte den sonstigen Dirigenten Gelegenheit geboten werden, sich an einem derartigen Dirigenten bilden zu können; denn wir kommen nun einmal mit gutgemeinten, aber nur halb gekonnten Händelaufführungen nicht durch. Wie eminent wichtig ist es, mit dem Händelschen Orchestersatz umgehen, die Streicher zum Beispiel anweisen zu können, welche Stricharten sie anzuwenden haben! Eine scheinbare Kleinigkeit wirkt da oft geradezu Wunder. Das Programm brachte zu einem guten Teil Stücke, die Göhler in einem seiner Leipziger Konzerte aufgeführt hatte und die damals besprochen wurden, nämlich die zahlreichen Stücke aus der „Alcina“, die ihre unwiderstehliche Kraft auch bei öfterem Hören bewahren. Neu war die herrliche Wassermusik von 1717, die noch eine besondere Rolle an dem Feste spielte, sofern am Festessen ein Historiker der Universität Freiburg den Beweis erbrachte, daß dieses Werk unmöglich als Versöhnungsversuch Händels mit dem König von England geschrieben sein könne, ein Punkt im Leben Händels, der mir insofern immer etwas zu schaffen machte, als ich ihn mit Händels Charakter nicht wirklich zusammenreimen konnte.

Sehr starke und schöne, wenn auch etwas gemischte Eindrücke verschaffte ferner das Kammerkonzert. Das Hauptwerk war hier die Solokantate Lucretia (1707) für Sopran, die ebenfalls unter Göhler in Leipzig gesungen worden war, dieses Mal aber im Original geboten und von Fr. Lotte Leonard gesungen wurde. Der Erfolg dieses erstaunlichen Jugendwerks war auch hier außerordentlich, wenn das Werk auch etwas über die spezifischen Kräfte der eminenten Sängerin geht und sie sich wird hüten müssen, derartige Gewaltstücke öfters zu singen. Auch der berühmte Bassist A. Fischer hatte im Sinfoniekonzert eine Solokantate vorgetragen (Cuopre tal volta) und Händels fast einzig dastehendem Sologesangstil zum Siege verholfen. Was Händel überhaupt auf diesem Gebiet gerade für unsere Zeit bedeuten kann, wird erst klar werden, wenn er wirklich einmal „entdeckt“ sein wird. Sehr interessant war es, Präludium und Fuge in F-Moll für Cembalo zweimal an dem Fest zu hören, das eine Mal auf der Orgel, und zwar mit dem Resultat, daß es sich um ausgesprochene Klavier-, und zwar Cembalo- und um keine Orgelmusik handelt. In der Erkenntnis Händels stecken wir wirklich erst in den Anfängen, wir haben erst zu lernen, daß z. B. Händels Fugenauffassung eine ganz andere wie die Bachs ist, der Dramatiker sich auch hier, und zwar in dieser herrlichen Fuge, ausgesprochen, offenbart. Fr. Linde spielte das ganze Werk — auch mit den anschließenden Tänzen, die man aber vielleicht besser ganz wegläßt — auf dem Cembalo ganz ausgezeichnet. Leider modifiziert sie öfters ganz unnötigerweise das Tempo, was bei Fr. Landowska, der einstigen Lehrerin der Künstlerin, nie vorkam. Nicht so erfreulich war die Triosonate für zwei Oboen und, wegen ganz und gar nicht harmonierenden Zusammenspiels, die Gambensonate in C-Dur, von der übrigens die Autorschaft von Händel bestritten wird. Auch der zwei schönen deutschen Arien und der unvermeidlichen Grobschmied-Variationen sei noch in Kürze gedacht.

So bleibt noch vor allem über die im Rahmen des Spielplans gebotene Oper „Orlando Liebeswahn“ (Orlando furioso) zu reden übrig, was aber in Kürze geschehen kann, da die ganze Händelsche Opernfrage wohl einmal in aller Ausführlichkeit behandelt werden muß. Was mich betrifft, so glaube ich an eine bleibende Wiedererweckung Händelscher Opern nicht und finde die Argumente, die für diese ganze Operngattung ins Feld geführt wurden, nicht stichhaltig. Diese Operngattung hat nicht nur ihre historische, sondern auch theoretische Widerlegung gefunden, und dabei wird es bleiben, indem unsere Zeit auch auf diesem Gebiet keine „Naturgesetze“ wird umstoßen können. Die Einstellung aufs Musikalische in allen Ehren, die Oper ist und bleibt aber nun einmal eine dramatische Schöpfung, die neapolitanische Drahtpuppendramatik hat aber mit eigentlichem Drama fast so gut wie nichts zu tun. Drama ist kein Mechanismus, mag dieser einem Musiker noch so gute Gelegenheiten zu ewig wiederkehrenden typischen Seelenschilderungen geben.

Das hindert nun durchaus nicht, daß man Händelsche Opern nicht aufführen möge. Im Gegenteil sogar! Sich mit dieser Operngattung in der reinen und großen Händelschen Form abzufinden, tut sogar ausgezeichnet, man kann von ihr auch Außerordentliches lernen, so daß diese Oper heute sogar notwendig zur Schule eines Opernkomponisten gehört, nur — vermenge man die Begriffe nicht. Indessen, alles derartige korrigiert schließlich die Praxis, die nirgends unnachsichtlicher vorgeht als auf dem Gebiet der Oper. Händels Orlando enthält eminente Partien, so etwas wie Rolands Wahnsinnsszene muß man schon einmal gehört haben — das Sehen kann man sich schließlich schenken —, um zu wissen, welcher Leistungen diese Oper fähig war, weil man dann immerhin auch begreift, warum sich diese Operngattung so lange halten konnte. Mosers Bearbeitung hielt sich, von wohltätigen Kürzungen der Arien abgesehen, ziemlich streng an das Original, an oft fürchterlichem Opernddeutsch fehlt's auch nicht, das Orchester wies einigermaßen Händelsche Originalbesetzung auf, und hätte der Kapellmeister geistiger und nicht überaus stereotyp gearbeitet, so wäre gerade nach dieser Seite hin eine treffliche Ausführung zustande gekommen. Die Sänger verdienen, alles in allem genommen, den wärmsten Dank der Festteilnehmer, sofern es durchaus ungerecht wäre, an Sänger eines mittleren Theaters Anforderungen zu stellen, für die sie nicht geschult worden sind. Und solange die Männer vom „Bau“ derartige Stilfehler begehen, wie sie an dem Fest vorkamen, wollen wir die Perücken der Theatersänger nicht zerzausen.

Eine besondere Erwähnung verlangt der überaus fesselnde Festvortrag Prof. Dr. A. Scherings in der Universitätsaula. Es gäbe über die gehaltvolle Rede sehr

viel zu bemerken, man darf auch wohl hoffen, daß sie dem Druck übergeben wird, zumal es sich heute gerade darum handelt, das für Händel erwachte Interesse in jeder Beziehung zu nähren. Und hierfür eignet sich diese Rede sehr gut. Auch über das Festbuch sind einige Worte am Platze. Fast 100 Seiten stark, enthält es verschiedene Aufsätze (Geleitwort von H. Abert, über die Susanna von Schering, den Orlando von Moser, das Religiöse bei Händel von Karl Balthasar, Halles Anteil an der deutschen Händelpflege von B. Weißenborn sowie eine Tabelle der Hallischen Händelaufführungen), verzichtet aber auf Analysen vollständig, worauf wir heute ja nicht mehr rechnen dürfen. Immerhin wären einige Angaben über die Werke wünschenswert, wofür man den und jenen Aufsatz dreingegeben hätte. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß die „Statistik" nicht unerhebliche Lücken aufweist, sofern einer der verdienstlichsten, nach außen hin aber stillsten hallischen Kirchenmusiker mit seinen zahlreichen Händelaufführungen, unter denen sich sogar Seltenheiten wie das Utrechter Jubilate und Te deum, auch die Trauerhymne und schließlich der Messias befinden, vergessen worden ist, nämlich der Organist der Pauluskirche C. Boyde. Ist Halle wirklich derart groß, daß man die jahrzehntelange Arbeit einheimischer Musiker gerade im Dienste älterer Musik nicht im geringsten kennt? Das führt auch noch einen kleinen oder eigentlich großen Schritt weiter, auf die ersten Seiten des Festbuchs, zu den Namen des Ehrenausschusses. Man traut seinen Augen nicht, auf Namen bekanntester deutscher Musiker zu stoßen, von denen man bestimmt weiß, daß sie mit Händel so gut wie gar nichts zu tun haben. Geradezu fasziniert wird das Auge von dem Namen Franz Schreker. Also ausgerechnet der brüchigste und unhändelschste in Deutschland lebende Komponist in einem Händelschen Ehrenausschuß! Das mutet doch geradezu wie ein schlechter Witz an, Händel liebte aber gute — ebenso wie guten Wein, der leider ebenfalls rar geworden ist. Wen man aber vor allem vermißte? Das war der Name Dr. Rudolf Chrysanders, der seit Jahrzehnten in einer derart rührend-selbstlosen, aufopfernden Weise für Händel tätig ist, daß man lediglich diesen Mann zu kennen braucht, um noch an den deutschen Idealismus zu glauben. Sind diese Monita etwa Äußerlichkeiten? Ich glaub's nicht, für Händel wären es jedenfalls keine gewesen. Geben Sie acht, meine Herren vom Arbeitsausschuß, es könnte Händel plötzlich einmal einfallen, von seinem Denkmalspiedestal auf dem Marktplatz herunterzusteigen und als „erzener Gast" unsanft an Ihre Pforten zu pochen, auch der infam falschen Tempi willen, die ihm aus Kirchen und Konzertstätten seiner Geburtsstadt entgegentraten. Gefreut hätte er sich aber über die sehr anregende und wertvolle Händelausstellung in der Magdalenenkapelle der Moritzburg, wenn er auch über einige der dort ausgestellten Bearbeitungen seiner Oratorien nicht übel geflucht hätte.

Das Händelfest in der gastfreudigen Saalestadt hat Herrliches und Unvergeßliches geboten. So viel dürfte aber ebenfalls klar geworden sein, daß, wollen wir wirklich die Händelbewegung in echte und originale Bahnen lenken, noch gar manches zu überlegen ist. Es ist eine tiefernste wie auch fröhlich-heitere Angelegenheit um die Händelsche Kunst. Der eigentlich gewinnende und erobernde Teil muß das deutsche Volk möglichst in seiner Gesamtheit sein.

Mein kleines Töchterchen

Ein Beitrag zur sprachlich-musikalischen Erziehung

Von Robert Hernried / Mannheim

Nicht einmal, sondern unzähligemale habe ich es erlebt, daß ein bislang erfolgreiches Studium des Gesanges unlustig hingeschleppt oder gar jäh abgebrochen wurde, nachdem die eigentliche Tonbildung auf Vokale (mit oder ohne Anlaut) absolviert war.

Das große Gebiet der sprachlich-gesanglichen Ausbildung hatte sich aufgetan. Und alles, was an Atemtechnik, an Bildung des Ansatzes, an richtiger Einstellung der Organe mühsam erlernt worden war, schien auf einmal vergessen, da es galt, Silben und Worte, Wortgruppen und Sätze zum Erklingen zu bringen.

Gehen wir dieser Erscheinung auf den Grund, so werden wir erkennen, daß der größte Teil aller Gesangspädagogen lediglich auf die stimmtechnische Schulung eingestellt ist, einen systematischen Sprechunterricht aber nicht erteilt, ja (leider) nicht zu erteilen versteht. Die Musik der Sprache ist den wenigsten aufgegangen und die geistige Erfassung der Sprachtechnik, bzw. die Erkenntnis, inwieweit ihre Grundprinzipien auf den Gesang angewendet werden können, mangelt einer großen Reihe von Gesangspädagogen vollkommen.

Diejenigen aber, die tatsächlich an das Studium von Vokalisen Singübungen auf Silben und Worte anschließen, begnügen sich damit, Alliterationen zu schaffen, zumeist einsilbige Worte, die den gleichen Vokal (oder Diphthong) enthalten, aneinanderzureihen, ohne irgendwie auf An-, Zwischen- und Auslaute dieser Worte Rücksicht zu nehmen.

Die höchste Stufe unter den Gesangslehrern scheinen schließlich noch diejenigen einzunehmen, die vor den Silben- und Wortübungen gruppenweise die einzelnen Konsonanten (zuerst allein, dann mit darauffolgenden Vokalen) üben lassen. Aber auch hier fehlt häufig die Systematik, ohne die — zumal bei weniger kultiviertem Geist des Schülers — ein Lehrerfolg kaum zu erreichen ist.

Merkwürdigerweise fällt es niemand ein, offenen Sinnes den Kinderstimmen zu lauschen, die täglich an unser Ohr dringen, zu lauschen in der Erkenntnis, daß jeder Pädagoge seinen Ausgangspunkt aus dem Primitiven nehmen muß und daß die ein-

zig wahre Einfachheit stets aus dem Natürlichen quellen wird.

Tatsächlich ergeben sich aus der Beobachtung, wie Kinder (großenteils autodidaktisch) sprechen und singen lernen, sehr wertvolle und, wie mir scheint, grundlegende Gesichtspunkte für jeden Gesangspädagogen, ja mehr noch, für jeden Musiklehrer überhaupt. Denn aus der kindlichen Auffassungsgabe wird sich auch die Erlernbarkeit der Intervalle (nach natürlichen Schwierigkeitsgraden geordnet) ergeben und auch für die rhythmische Erziehung werden sich wertvolle Anhaltspunkte bieten.

So will ich denn schildern, was mich die Beobachtung meines kleinen Töchterchens, der nun zweijährigen Ingeborg, lehrte:

Meine erste Erfahrung lag, wie leicht begreiflich, auf rhythmischem Gebiete. Denn bevor die Kinder noch imstande sind, Laute, die sie vernehmen, nachzuahmen, vermögen sie rhythmische Bewegungen zu vollführen. In den ersten Lebensmonaten zeigt sich die Reaktion auf Geräusche oder Laute außer an dem Ausdruck der Augen sehr deutlich an Wendungen des Kopfes oder des ganzen Körpers.

Es kam ganz zufällig. Das Kind war erkrankt und jammerte kläglich. Ich nahm es auf den Arm und schritt mit ihm, mit halblauter Stimme ein Liedchen singend, im Zimmer auf und ab. Es war ein Lied im $^2/_4$ Takt. Und unwillkürlich schwenkte ich das kleine Körperchen im Rhythmus des Liedes: Ab und auf, ab und auf (wozu ist man denn jahrelang Kapellmeister gewesen?). — Das Kind hörte zu weinen auf, richtete das Köpfchen höher auf (meinem Munde näher). Bald fühlte ich, wie es mit seinem Körper den Rhythmus meines Liedes und meiner Bewegung übernahm. Es tauchte heftig und streng im $^2/_4$ Takt hinunter und hinauf.

Da kam mir der Gedanke: Wie, wenn du den Rhythmus in Lied und Bewegung plötzlich ändertest? Ob das Kind stark darauf reagierte?! — Ich sang also plötzlich im $^3/_4$ Takt weiter und begann gleichzeitig, auch meine Bewegungen in der gleichen Taktart zu vollführen (abwärts, ein wenig rechts, dann aufwärts), indem ich streng darauf achtete, daß die Bewegungen gleich sanft blieben und auch das Körperchen mir nicht ferner rückte als bisher. Und siehe! Das Kind ward sofort unruhig und begann mit aller Macht dem neuen Rhythmus zu widerstreben, indem es dem auf Seitwärtsbewegung beruhenden zweiten Taktteil durch Abwärtsdrängen des Körpers zu begegnen suchte.

Nun spielt hierbei zweifellos das Gesetz der Trägheit eine große Rolle. Aber auch späterhin vorgenommene Versuche der Bewegung im zwei- und dreiteiligen Takt bestätigten die schon früher gewonnene Überzeugung, daß nur geradtaktige Rhythmen streng naturgemäß sind. (Dies ergäbe übrigens eine interessante Untersuchung des Umstandes, daß — besonders seit der Entstehung des Menuetts — die Haupttanzrhythmen dreizeitig sind; dies könnte vielleicht die Vermutung nahelegen, daß in der bewußten Abweichung von der durch das Schwergewicht gegebenen zweizeitigen Bewegung das Wesen der beweglicheren $^3/_4$ Takt-Gesellschaftstänze charakterisiert werde, deren Krone der Walzer bildet. Sowie auch, daß in der heutigen Mode, den im (aus zwei $^2/_4$ Takten zusammengesetzten, $^4/_4$ Takt schreitenden Niggertänzen sich das Unkultivierte, Primitive bereits im Rhythmus ausspreche.)

Weit wertvoller aber als meine Beobachtungen in bezug auf das rhythmische Gefühl des Kindes erscheinen mir die im Punkte des Sprachlichen und rein Musikalischen gemachten Beobachtungen.

Die primitivste Feststellung ergab, daß diejenigen Vokale am leichtesten auszusprechen sind, bei denen der Mund am weitesten geöffnet, somit eine unbegrenzte Bewegung vollführt wird, die noch keiner starken Willensenergie bedarf: also der Vokal a und der Umlaut ä. Die ältere Gesangsschule hat tatsächlich die Vokalisen mit diesen Lauten begonnen. Doch erscheint mir die bewußte Abweichung hiervon durch die Mehrzahl der heutigen Gesangslehrer (die die dumpfen Vokale u und o bevorzugen) vollkommen richtig, da es sich zuvörderst um richtige Einstellung der Resonatoren handeln muß.

Für die Wortaussprache erscheint jedoch die Feststellung, daß offene Vokale rein technisch weniger Schwierigkeit bereiten als geschlossene, keineswegs bedeutungslos. So sagt ein Kind anfangs nicht: essen, sondern „ässän". Tatsächlich habe ich bei dem, jedem Gesangslehrer aufgezwungenen Kampfe mit dem Dialekt — und die Mannheimer und pfälzische Mundart ruht stark in primitiver Bildung der Vokale — am meisten mit der Bildung der geschlossenen Vokale zu schaffen gehabt.

Die ersten Konsonanten, die das Kind erlernte, waren hinwieder die (von Julius Hey so bezeichneten) zungenruhenden m, b und p. Papa und Mama sind ja immer die ersten Worte. Von den „zungenruhenden Explosivlauten" gelang der harte Anlaut p leichter als der weiche b, da der erstere nach starker Zusammenpressung der Lippen durch jähe, mit gleichzeitigem Ausatmen verbundene Mundöffnung erfolgt, während zur Hervorbringung des weichen Anlautes bereits eine bewußte Beherrschung in der Lippenpressung nötig erscheint. Ein zweimaliger harter Anlaut aber machte dem Kinde anfangs Mühe, so daß es den vokalischen Anlaut wählte: statt Papier — „Apier". Doch fiel auch dieser zweimalige harte Anlaut noch leichter als der weiche: „Opapatzl" statt Bajazzo.

Kaum war der weiche Anlaut b erlernt, mußte er schon zur Vertretung des schwierigeren f die-

nen: „Buß" statt Fuß, „beh" statt weh, aber „Bußweh" statt Fußweh. Ähnliche Beispiele der Vertretung schwererer Konsonanten durch leichtere: „meinen" statt weinen, „Papa bimpft" statt Papa schimpft, „bib Bädala" statt lieb Mäderle. Auch Diphthonge wurden durch den einfachen Vokal ersetzt: „Wawa" statt Wauwau.

Auf das leicht erlernbare w folgte die Anlaut-Aspirata h und mußte sofort wieder zur Vertretung schwererer Anlaute dienen. So sagte das Kind: „hinken" statt trinken, „hieb" statt lieb, „homm her" statt komm her, „Hacktuch" statt Sacktuch, „Hatzerle" statt Katzerl (wobei der weichere Auslaut der Deminutivendung im Gegensatz zu dem konsonantischen Schluß zu beachten ist), „Hagele heiden" statt Nagerle schneiden. Besonders schwer fiel das l, weil mit der Zungenspitze zu nehmen: „hieb" statt lieb, „Feger" (Fega) statt Vögel.

Während nun, wie oben erwähnt, der harte Anlaut des p dem Kinde leichter wurde als der weiche b, war bei den zungen b e w e g e n d e n Lauten t und d der weiche Anlaut (d) der leichter zu treffende: „Dockta" statt Tochter. Hier zeigt sich bereits, daß die schwierigsten aller Konsonanten, die Kehllaute k, g und ch, unbedingt umgangen oder zumindest erleichtert werden. Daß das sch gleichfalls vermieden wurde („Ssürzele" statt Schürze, „Ssule" statt Schule, „Sseere" statt Schere), lag wohl an der ungenügenden Anzahl der Zähnchen.

Nach einiger Zeit kam die Erlernung des schwierigen Vokals i als Anlaut hinzu. Die Kleine lernte nun ihren Namen, zumindest in dessen erster Hälfte, richtig sprechen, denn früher hatte sie statt Inge „Nna" gesagt. Es folgte das harte, zungenbewegende t („Ticke—tacke" statt Uhr) und nun wurde flott geplaudert, indem aber alle Doppelkonsonanten sowohl im An- als auch im Zwischen- und Auslaut zuerst einfach fortgelassen, später durch einfache Konsonanten ersetzt wurden: „Opapa" statt Großpapa, „ei" statt zwei, „Heitzi" statt Heinzi (die Blume wurde durch eine Nachahmung des Niesgeräusches „Hazi" bezeichnet), „hauf" statt drauf und hinauf, „hasen" statt blasen, „hauchen" statt brauchen, „Tuhl" statt Stuhl, „Eif, Eipiff, schließlich Heipiffele" statt — Bleistift, „Ota-aat" statt Schokolad', „Lederhahn" statt Lebertran, „Mackl" (mit starker Anstrengung des Kehlkopfes) statt Martl (Deminutiv für Marta), Ingebock statt Ingeborg, „Hejnjied" statt Hernried, „Dooße Mädßennase" statt Große Merzelstraße. Der weiche, vokalische Auslaut blieb: „Papoffle" statt Kartoffel (Plural), „Pfadti" statt Pferd.

Als grundlegende Feststellungen für den Gesangs- und Sprechunterricht ergaben sich mir aus den bei Beobachtung meines Töchterchens gemachten Erfahrungen folgende Grundsätze:

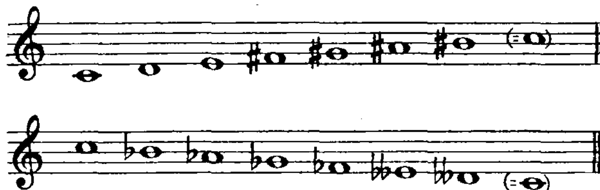
1. Strengste Vermeidung von Doppelkonsonanten bis zu vollkommener Beherrschung der einzelnen (der einzige leichte Doppelkonsonant war pf, siehe oben „Pfadti" statt Pferd).

2. Die Konsonanten sind am besten zuerst als Mittellaute, d. h. zwischen zwei leichtere Vokale gestellt, dann erst als Anlaute und zum Schluß als Auslaute zu lehren.
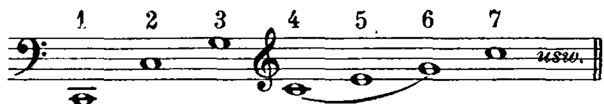
3. Die Reihenfolge der im Sprech- und Singunterrichte vorzunehmenden Vokale und Konsonanten ist genau nach Schwierigkeitsgrad zu ordnen, wobei individuelle Abweichungen (besonders auch in bezug auf die Mundart der Eltern) selbstverständlich sind. — —

In rein musikalischer Beziehung betrafen meine wichtigsten Beobachtungen die Schwierigkeitsgrade im Treffen von Intervallen. Es ist selbstverständlich, daß bei solch kleinem Kinde nur die einfachsten Übungen angestellt werden konnten.

Nun war mir seit langem aufgefallen, daß den meisten Studierenden des Gesanges die großen Sekunden besondere Schwierigkeiten bereiten, zumal wenn man sekundenweise weiterschreitet, woraus sich schließlich die von Puccini eingeführte Ganztonleiter ergibt, eine Tonart also, die ausschließlich große Terzen und somit nur übermäßige Dreiklänge enthält:
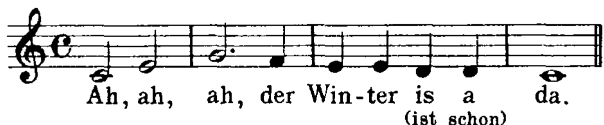


Es handelte sich darum, Intervalle von nicht zu großer Spannweite zu wählen und unter diesen solche, die im Tonempfinden verankert liegen. Ich wählte also für diese ersten Versuche mit der damals dreizehn Monate alten Inge die große Terz und die reine Quarte. Die reine Quinte erschien mir zu groß. Sie wird auch von minder musikalischen Erwachsenen nur in Verbindung mit der großen Terz, somit als Grenzglied des Durdreiklanges getroffen und zeigt da wieder die in den Tönen 4 bis 6 der Obertonreihe verankerte Stellung.
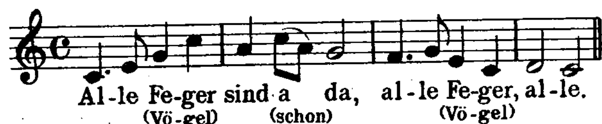


Tatsächlich konnte das (unzweifelhaft musikalisch begabte) Kind die große Terz und reine Quarte tadellos rein nachsingen und hatte seine helle Freude am Klang der eigenen Stimme.

Zwei Monate später folgte das erste Lied, eben jenes, das wie kaum ein anderes die Reinkultur des obertönigen Durdreiklanges zeigt:



Das wurde begeistert gesungen. Und etwa einen Monat später kam die Erweiterung des Systems durch Dehnung des Durdreiklanges bis zur Verdoppelung des Grundtones, der reinen Oktave:



Es war nun besonders auffallend, daß das Kind, offenbar aus Angst, den „hohen Ton" (die Oktave) zu verfehlen, sowohl im Akzent wie in der absoluten Tonreinheit die große Terz und reine Quinte vernachlässigte und so mächtig auf die reine Oktave losdrängte, daß sie überbetont wurde.

Dieses Liedchen hat aber noch den Vorzug, daß sich an die Dreiklangszerlegung das leichte Intervall der kleinen Terz abwärts schließt, das durch die Nachahmung des Kuckucksrufes in das Tonbewußtsein der Menschen eingedrungen ist. Dieses Intervall bot denn auch keine Schwierigkeiten.

Besonders gespannt sah ich aber dem keineswegs leicht zu fassenden Übergehen vom Oberdominantton g zum Unterdominantton f entgegen, der infolge der durch die textliche Komma-Zäsur hervorgerufenen kleinen Pause frei intoniert wird. Der Umstand, daß dieses Intonieren der großen Sekunde abwärts stets mit der größten Tonreinheit erfolgte, war mir der erste untrügliche Beweis für die Musikalität des Kindes. —

Weiter ging ich in meinen Versuchen nicht, um die kindliche Fassungskraft nicht zu überlasten. Doch die oben geschilderten Versuche genügten, um mir

ein neues System der Treffübungen auszubauen, mit dem ich die denkbar besten Resultate erziele, und zwar nicht nur mit den Gesangs- und Instrumentalschülern, die ich unterrichte, sondern auch mit musikalischen Analphabeten, die ich im Auftrage des städtischen Ausschusses für Volksmusikpflege in die Elementarmusiklehre einführe. In verschiedenen zwölfabendlichen Kursen gelang es so, die meisten Teilnehmer dahin zu bringen, die leichteren Intervalle zu treffen und sich Volksliedchen nach dem eigenen Gesange notieren zu können.

Die wichtigsten Grundsätze dieses Systems — es handelt sich hier um Erwachsene — seien im folgenden durch Beispiele wiedergegeben:

Ausgangspunkt der Übungen bildet der Durdreiklang in dem Liede: „Ah, ah, ah, der Winter ist schon da." Den lasse man zuerst von allen Tönen des Quinten-, dann von allen Tönen des Quartenzirkels aus üben, also: c-e-g, g-h-d, d-fis-a, a-cis-e usw., sodann: c-e-g, f-a-c, b-d-f, es-g-b usw. Die nächstschwerere Übung bildet das Singen sämtlicher auf den Tönen der Durtonleiter aufgebauten Durdreiklänge nacheinander, also: c-e-g, d-fis-a, e-gis-h, f-a-c, g-h-d, a-cis-e, h-dis-fis und c-e-g. Man wird sofort die Schwierigkeiten merken, die den meisten die tonleiterfremden Töne fis, gis, cis und dis im zweiten, dritten, sechsten und siebenten Akkord der Übung bereiten. Hier hat nun die eigentliche Arbeit des Gehörübens einzusetzen.
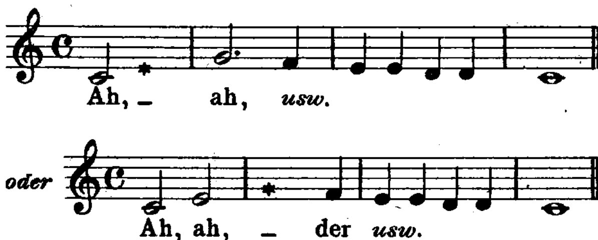
„Geht" auch diese Übung, so kommt als dritte Stufe das Singen des Durdreiklanges auf der in großen Sekunden fortschreitenden Ganztonskala. Also: c-e-g, d-fis-a, e-gis-h, fis-ais-cis, gis-his-dis und ais-cisis-eis und his-disis-fisis (gleich c-e-g zu setzen).

Sodann (als vierte und höchste Stufe) folgt das Singen auf die Ober- und Unter-Mediantdreiklänge (Medium gleich Mitte zwischen Tonika und Ober- bzw. Unterdominante), jedoch stets nur auf den großen Terzen auf- und abwärts — die Mollterz bleibt vorläufig ausgeschaltet —. Z. B.: c-e-g, e-gis-h, gis-his-dis und his-disis-fisis (gleich c-e-g).
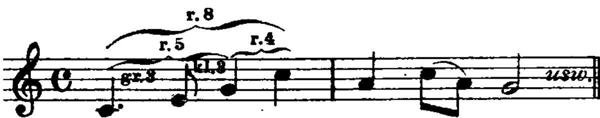
Man wird sehen, daß diese Übung unendliche Schwierigkeiten bietet. Diese liegen in der hierzu nötigen (freilich bei der dritten Übungsstufe schon versuchten) Ausschaltung des Tonartbegriffes, der durch die Übungen der ersten und zweiten Stufe willentlich gefestigt wurde. Fast ein jeder Schüler wird den ersten Akkord c-e-g gut treffen, den zweiten, e-gis-h, aber verfehlen, indem er, die kleine Terz als Komplement der großen gewohnt, e-g-h singt.

Um aber wirklich von jedem Tone aus Intervalle rein treffen zu können, ist diese Loslösung von der Tonart, die der vorhergehende Akkord zu weisen scheint, unumgänglich nötig. Das Singen dieser „Obermedianten auf der großen Terz" wird also hier eminent erzieherisch wirken. Ihm folgt das Singen auf den „Untermedianten auf der großen Terz": c-e-g, as-c-es, fes-as-ces, deses-fes-asas (gleich c-e-g). Ist diese Stufe einmal erreicht, können die Übungen ohne bestimmte Folge (am besten in Mischung der einzelnen Stufen) betrieben werden.

Als Mittel aber zur Loslösung von dem vorhergehenden Akkord dient am besten die Einprägung der Vorstellung des Liedbeginns („Ah, ah, ah"), somit das Festhalten des Textes. Genügt das nicht, so kann der Lehrer dem Schüler die Aufgabe dadurch erleichtern, daß er das Liedchen selbst zu singen beginnt, jedoch eben das Intervall ausläßt, das der Schüler singen soll. Dieser hat also den Lehrer nur zu ergänzen. Z. B.:
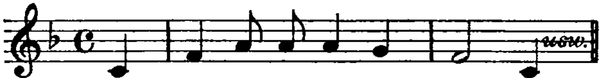


Die nächsthöhere Stufe bildet das Liedchen „Alle Vögel sind schon da". Wieder wird der Schüler, um die reine Oktave zu treffen, die beiden dazwischen liegenden Töne (große Terz und reine Quinte) nur denken, nicht aber singen dürfen. An allgemeiner Intervallenlehre profitiert er durch die folgende Darstellung des Liedes:
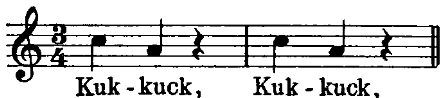


Will sagen: große Terz (4 Halbtöne) und kleine Terz (3 Halbtöne) ergeben die reine Quinte (7 Halbtöne). Reine Quinte (7 Halbtöne) und reine Quarte (5 Halbtöne) ergeben die reine Oktave (12 Halbtöne).
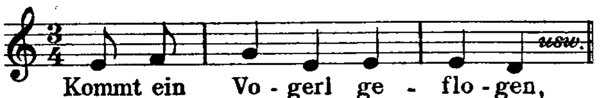
Natürlich schließen sich zwei wichtige Übungen an, wenn es der Lehrer nicht etwa vorzieht, sie mit den oben dargestellten vermischt vorzunehmen: Das Erlernen der reinen Quarte durch den Liedbeginn:



der kleinen Terz abwärts durch den Kuckucksruf
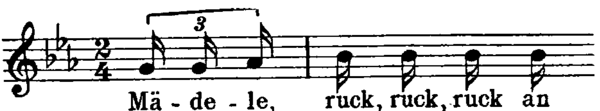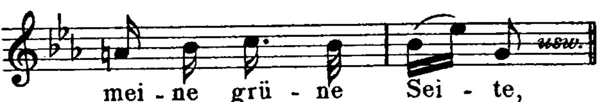


und der kleinen Sekunde aufwärts (verbunden mit der kleinen Terz aufwärts) durch das Liedchen
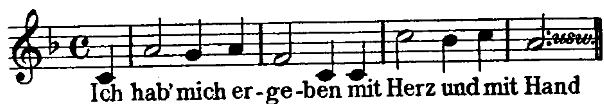


wobei in puncto Schwierigkeit der Aufeinanderfolge dasselbe Verfahren einzuschlagen wäre, wie ich es früher geschildert habe. Hernach wären die erlernten Intervalle vermischt zu üben und zwar teils von verschiedenen Ausgangspunkten, teils von demselben Tone aus. Stets muß aber geistige Klarheit über den Größenunterschied der einzelnen Schritte herrschen, z. B. der Schüler muß wissen, daß die reine Quarte um einen Halbton größer ist als die große Terz, daß die große Terz sich aus zwei großen, die kleine Terz aus einer großen und einer kleinen Sekunde zusammensetzt.

Die kleine Sekunde aufwärts (in Verbindung mit der kleinen Terz) wird durch das Liedchen





die große Sexte durch den Beginn des Volksliedes



gelehrt werden. Übrigens wäre das Treffen der großen Sexte auch durch Weiterrücken von der reinen Quinte zu üben, wodurch gleich eine Vorbereitung des Treffens der großen Sekunde (des Supplement-Intervalls) erfolgte.

Nun kommt die Lehre von der Umkehrung der Intervalle, praktisch dadurch nachgewiesen, daß z. B. die große Sexte ebenso wie in dem Liede „Ich hab' mich ergeben" bei der Silbe „hab'" auch in dem Liede „Alle Vögel sind schon da" bei der Silbe „sind" erreicht wird.

Zum Schlusse der diatonischen Intervallfolge sollen erst die dissonanten Intervalle der großen Sekunde und großen Septime geübt werden. Für die große Septime findet sich natürlich kein Liedbeginn. Sie wird daher durch halbtöniges Rückschreiten von der reinen Oktave (reine Oktave minus kleiner Sekunde ergibt große Septime) erlernt werden. Für die große Sekunde gibt es sehr gute Beispiele: Die Volkslieder: „Muß i denn, muß i denn zum Städtele hinaus" (hier in guter Verbindung mit der großen Terz), desgleichen in „O wie wohl ist mir am Abend" (der bekannte Kanon), in „Der Mai ist gekommen" und in „Soviel Stern' am Himmel stehen", während sie in Reinkultur, im Zurückschreiten nach dem Ausgangston, im „Ännchen von Tharau" zu finden ist.

Für das Treffen der großen Sekunde abwärts wähle man den Beginn der Volkslieder „Liebchen, ade, Scheiden tut weh" und „Rosenstock, Hollerblüt'", die beide zwei große Sekunden als Bestandteile der großen Terz erklingen lassen.

Weitere gute Beispiele für mehrere der bereits besprochenen Intervalle:

große Terz: „Zu Straßburg auf der Schanz'";

reine Quarte: „O Tannenbaum!", „Jetzt gang' i ans Brünnele, trink' aber net," „Prinz Eugenius," „Frisch auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd,"; „Im tiefen Keller sitz ich hier";

reine Quarte in Verbindung mit reiner Quinte, großer Sexte und kleiner Septime: „Steh' ich in finst'rer Mitternacht";

Durdreiklang mit folgender stufenweiser Entwicklung der großen Sexte, großen Septime und reinen Oktave: „Wer will unter die Soldaten...";

große Sexte mit Rückkehr zur reinen Quinte (großer Sekundenschritt abwärts): „Morgenrot, Morgenrot" (Reiters Abschied) sowie „In einem kühlen Grunde", bei welchem Liede schließlich die bisher noch nicht geübte kleine Septime erreicht wird;

kleine Terz aufwärts sowie kleine Sexte auf- und abwärts: „Drunten im Unterland" (Ländler, be-

titelt „Unterländers Heimat“, der in die meisten Klavierschulen sowie in Silchers Volksliedersammlung (100 Volkslieder, Edition Peters) aufgenommen ist;

stufenweise (tonartliche) Entwicklung von großer Sekunde, großer Terz, reiner Quarte, reiner Quinte und großer Sexte aufwärts: „Vögelein im Tannenwald pfeifet so hell“;
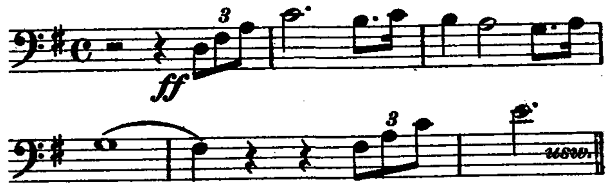
große Sekunde mit Rückkehr zum Ausgangston: „Ringele — Ringele — Rosa“ (Kinderlied mit Reigen, am Rheine besonders beliebt);

kleine Terz abwärts (bezw. Durdreiklang abwärts): „Am Brunnen vor dem Tore“ (Schubert)

kleine Sekunde abwärts und wieder aufwärts: „Und schau' ich hin, so schaust du her“ (Volkslied).

Grundsätzlich wären schwierigere kleine Intervalle, wie z. B. die kleine Sexte und die kleine Septime, durch Vertiefung der erlernten großen Intervalle zu erlernen, ebenso alle übermäßigen und verminderten Intervalle durch chromatisch halbtönige Vergrößerung oder Verkleinerung der bereits erlernten reinen und großen (später auch der kleinen) Intervalle. Wichtig hierbei, den Unterschied zwischen diatonischer und chromatischer halbtöniger Fortschreitung zu betonen, den diatonischen Halbton etwas kleiner singen zu lassen, während der chromatische durch größeren Schritt dem Zielton (Auflösungston) stets sehr nahe sein muß (Leittonprinzip).

Bei musikalisch, will heißen instrumental vorgebildeten Schülern wird man durch Erinnern an klassische Lied- oder Opernmotive natürlich leichteres Spiel haben. So wird die große Sexte leicht aus den Anfangstönen von Beethovens „Ich liebe dich“, die kleine Sexte aus den ersten Tönen des Tristan-Vorspieles gefunden werden. Die leere Quinte des „Holländer“-Motivs wird ebenso leicht im Gedächtnis haften wie die abwärts gerichtete reine Quarte der Hirtenschalmei im „Tannhäuser“ oder die reine Quinte aufwärts mit nachfolgendem Durdreiklang abwärts im „Siegfriedsruf“. Und für die kleine Septime gibt es vielleicht kein besseres Beispiel als das Vorspiel zum dritten Aufzug des „Lohengrin“:



Ich bin zu Ende. Man sieht: tiefer Ernst ruht oft im kindlichen Spiele. Denn alles, was ich hier vorbrachte, hat mich mein kleines Töchterchen gelehrt.

Die Entwicklung der Weimarer Orchester- und Musikschule

Von Dr. Otto Reuter / Weimar

Am 24. Jnni dieses Jahres feiert die Staatliche Musikschule in Weimar das Jubiläum ihres 50jährigen Bestehens.

Der Gedanke an die Gründung einer Orchesterschule für das frühere Großherzogtum Sachsen-Weimar ging von Eisenach aus. Er mag durch Liszt, indirekt auch durch Wagner, an Carl Müllerhartung herangebracht worden sein. Er lag für jene Zeiten sozusagen in der Luft. Wagner, Berlioz und auch Liszt stellten dem Orchester neue, bis dahin noch nicht gekannte Probleme und Aufgaben, denen die meisten Orchestermusiker nicht gewachsen waren. Mit scharfem Blick erkannte Müllerhartung diese pädagogischen Schäden, und so nahm der Gründungsplan einer Orchesterschule allmählich greifbare Gestalt an. Das Großherzoglich Sächsische Hausarchiv in Weimar bewahrt in einer flüchtigen Skizze die erste „Konversation“ auf, die am 25. Oktober 1864 zwischen dem Großherzog Carl Alexander und Müllerhartung in Eisenach stattfand. Um dem tiefempfundenen Bedürfnis nach guter und gediegener Musik abzuhelfen, soll auf dem billigsten Wege nach und nach eine eigene Kapelle herangebildet werden, indem man sich zunächst 16 Stimmen sichert und jeden neuverpflichteten Musiker zum Unterrichten der 14jährigen jungen Leute heranzieht. Natürlich gibt der wunde Punkt, d. h. die Finanzierung des Planes, dem zustimmenden Fürsten Anlaß zu Bedenken, wie sich aus einem französisch abgefaßten Zettelchen ergibt, auf dem der kunstsinnige Großherzog sich die Unkosten ausrechnet. Aber Müllerhartung läßt sich nicht abschrecken. In einem ausführlichen Promemoria „Über Hebung und Zentralisation des musikalischen Lebens im Großherzogtum“ legt er im gleichen Jahr seinen Lieblingsplan erneut dem Fürsten vor.

Folgende Gründe versprechen einem solchen Institute entschiedenen Erfolg:

„1. Es existiert ein ähnliches Institut noch nicht in Deutschland. 2. Ein allgemeiner Mangel an Holzbläsern und Streichinstrumentalisten macht sich mehr und mehr geltend. 3. Die Orchesterschule gibt talentvollen Schülern in vier Jahren gegen geringen Kostenaufwand einen Grad von Bildung, der ihnen günstige Anstellungen sichert. 4. Das Institut verbreitet ein gediegenes, musikalisches Verständnis und beugt der handwerksmäßigen Gleichgültigkeit und der arroganten Überhebung der Musiker vor.“

Die Verwirklichung dieses Lieblingsplanes ließ lange auf sich warten. 1865 erfolgt Müllerhartungs Berufung als Musikpädagoge nach Weimar, 1869 wird er neben Lassen Kapellmeister am Theater, und erst 1872 wird dem sehnsüchtigsten Wunsche seines Lebens Erfüllung: Der Großherzog gibt anläßlich der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Kassel den Befehl zur ersten Ankündigung einer Gründung

der Weimarer Orchesterschule, die als erste ihrer Art in Deutschland vorbildlich wurde. Mitte September 1872 tritt dann die Anstalt, zunächst noch schwächlich und unscheinbar, unter der Obhut des Großherzogs und der Generalintendanz des Theaters ins Leben. Aber sie wächst und gedeiht: Aus den 12 Schülern des ersten Jahrgangs sind 1874 schon 30 geworden, so daß man gezwungen ist, ins alte „Kornhaus", die jetzige Heimstätte der Anstalt, umzuziehen. 1876 wird der Schule angegliedert eine Abteilung für Schülerinnen zur Ausbildung im Klavierspiel, Solo- und Chorgesang, in der Harmonielehre, sowie eine Vorbereitungsanstalt für alle Instrumente, in der Kinder vom 10. Jahre an Aufnahme finden sollen. So fügt der erste „Bericht" vom Juli 1877 der Großherzoglichen Orchester- auch eine Musikschule an. Man legt aber nach wie vor den Nachdruck auf das erste Wort.

Kein Wunder, daß bei dem steten Wachsen der Schule und der sich stets steigenden Leistungsfähigkeit ganz Deutschland ihr erhöhtes Interesse entgegenbrachte. Leipzig, Dresden, Berlin, Würzburg, Köln, später sogar Graz traten in ihre Fußtapfen und errichteten Orchesterschulen nach dem Muster Weimars. Franz Liszt nimmt stets lebhaften Anteil an der Entwicklung der Schule, wie auch Hans v. Bülow stets seine warmherzige, künstlerische und materielle Unterstützung gewährt. Er überweist der Schule einen Stipendienfonds bis zu 10000 Mark, überhört oft das Schulorchester und die Klavierspieler, und ebnet der jungen Anstalt, die längst aus den Kinderschuhen heraus war, die Wege, wo er nur konnte.

Bei solch teilnehmender Förderung von allen Seiten her mußte die Schule eine glückliche Entwicklung erleben. Ihre Blütezeit unter Müllerhartungs Leitung scheint mir in die Mitte der 80er Jahre zu fallen. Halir war als Lehrer für das Violinspiel und das Streichorchester berufen worden. Der Andrang zum Schulorchester war so groß geworden, daß man von dem ersten Orchester ein zweites abtrennen mußte. Zahlreiche Konzertreisen, so u. a. nach Eisenach, Apolda, Erfurt, Gera, Jena, Weida, Arnstadt, Ilmenau, sogar bis Leipzig, die reich an Ehren und Auszeichnungen sind, bürgen für die Leistungsfähigkeit dieses Musikkörpers, der jedes Instrument mit eignen Kräften besetzt. Wer aus der Orchesterschule Weimars kam, wurde in erster Linie berücksichtigt.

Die wohlgelungene Aufführung von Kreutzers „Nachtlager von Granada" zum 25jährigen Dienstjubiläum Müllerhartungs am 28. Juni 1884 läßt den Plan in Wirklichkeit treten, der ersten Orchesterschule Deutschlands auch die erste Opernschule anzugliedern, die es sich zur Aufgabe setzt, ganze Opern in selbständiger Besetzung in Orchester, Chor und Soli nur durch Schüler der Anstalt zur Aufführung zu bringen. Bald folgen auch in diesem Behuf die großen Konservatorien dem Beispiel Weimars.

So wird der Charakter der Schule universeller. Sie führt nun einen dreifachen Titel: Orchester-, Musik- und Opernschule.

Das Jahr 1890 ist von einschneidender Bedeutung: es befreit die Schule von den einengenden Banden der Generalintendanz des Hoftheaters und stellt sie direkt unter die Aufsicht des Großherzoglichen Staatsministeriums. Nachdem die Großherzogin die Mittel für das Fortbestehen in Zukunft gesichert hat, tritt Müllerhartung an die weitere Ausgestaltung der Anstalt heran. Sie umfaßt nun alle Gebiete der Tonkunst, indem sie sich in vier Abteilungen gliedert: 1. in eine Orchesterschule für Schüler (auf der nach wie vor das Hauptgewicht ruht), 2. eine Musikschule für Schülerinnen, 3. eine Opernschule, 4. eine Vorschule. Diese vier Unterabteilungen wurden 1889 unter dem gemeinsamen Titel Musikschule vereinigt. Später veranlaßt Carl Alexander noch die Gründung einer Theaterschule, so daß sie 1900 zu dem weitschweifigen Titel Großherzogliche Musik-, Opern- und Theaterschule greifen muß, und 1901, ein Jahr vor Müllerhartungs Abgang, heißt sie sogar Musik- und Theaterschule. Der Name Orchesterschule ist von jetzt ab für immer verschwunden. Dieses Vielerlei trug zu einer Zersplitterung und zur Abkehr vom eigentlichen Ziele bei.

Am 1. September 1897 konnte die Schule das Jubiläum ihres 25jährigen Bestehens festlich begehen. In diesen 25 Jahren war die Schule von 720 Schülern, 496 Schülerinnen, 209 Hospitanten, insgesamt also von 1425 Schülern besucht worden. Die Besucherzahl ist 1897 von den 12 des ersten Schuljahres auf 169 gewachsen. Diese Jubelfeier gestaltete sich mit Recht zu einer begeisterten Kundgebung für den Gründer der Musikschule Müllerhartung. Wenn Degner, der Schüler und Nachfolger Müllerhartungs, meint, daß überzeugender als die chronologischen Berichte vom wachsenden Besuch, von den vielen Aufführungen usw. die Herzen der überaus zahlreichen Schüler, die dankbar auf jene Zeit zurückblicken, in der sie sich in Müllerhartungs Schule ihre musikalische Bildung erwarben, die wahren Gefühle aussprächen, so redet er im Sinne der vielen begeisterten Verehrer und Freunde, die auch heute noch in rührender Dankbarkeit ihres Meisters gedenken.

Von nun an begnügt sich die Anstalt, wie gesagt, mit der Bezeichnung Musikschule, deren Unterrichtsabteilungen hauptsächlich in folgende Gruppen zerfallen: Musikschule für Solo- und dramatischen Gesang, Theaterschule, Vorschule und Schule für Hospitanten. Erich Wolf Degner war aus der Anstalt als Schüler und Lehrer hervorgegangen; er kannte also genau ihren inneren Organismus, der natürlich auch seine Schwächen und kranken Stellen in sich trug. Degner riß sogleich als geborener zielbewußter Führer energisch die Zügel an sich. Das Solistentum stand bei ihm nicht hoch im Kurs, deshalb legte er das Schwergewicht auf die allgemeine und musikalisch-theoretische Ausbildung. So treten die Orchester- und Choraufführungen, die in ihrer Art vorbildlich waren, bei ihm in den Mittelpunkt. Das Orchester steht aber nicht mehr ganz auf eigenen Füßen, es braucht von nun an (bis heute) Verstärkungen von der Theaterkapelle. Die ausschließliche Vorherrschaft der orchestralen Ausbildung ist aber verschwunden. Die einzelnen Lehrfächer sind gleichberechtigt. Die Theater- und Opernschule tritt in den Hintergrund.

Schwere Trauer bringt das Jahr 1908, in dem die beiden ersten Direktoren Müllerhartung und Degner vom Tode dahingerafft werden. Mit Degner war ein Mann mit geradem, lauterem, unbestechlichem Charakter, mit ernstem Wollen und eisernem Willen dahingegangen, der, ein geborener Pädagoge, allem, was er tat und schuf, den Stempel einer kraftvollen, zielsicheren Persönlichkeit aufdrückte.

Das Interregnum, das nach Müllerhartungs und Degners Tod entstand, wurde durch Carl Rorich (seit 1914 Direktor des städtischen Konservatoriums in Nürnberg) in gewissenhafter und künstlerischer Weise ausgefüllt.

Degners pädagogisch-disziplinierte und gewissenhafte Kleinarbeit geht am 15. Januar 1909 in die Hände des großzügigen Waldemar v. Baußnern über. Das von Degner über die Achsel angesehene Solistentum findet von nun an eine Heimstätte und eifrigste Pflege, die Schule verläßt immer mehr die abgesteckten Bahnen ihres Gründers. Auch die Konzertaufführungen verlaufen in einer großgespannten Linie, die achtlos über kleine Seitenpfade dahinläuft. Die Zahl der Orchesterschüler nimmt immer mehr ab. Der Charakter der alten Orchesterschule wird den einseitigen Forderungen einer unberechtigten Zeitströmung zuliebe preisgegeben. Zu diesem Zweck werden sog. Ausbildungsklassen eingerichtet.

Dann kam der unselige Krieg. Er versetzte dem Schülerorchester, das noch 1913/14 35 Mitglieder aufwies, den Todesstoß. Die eifrige Pflege der Kammermusik bietet einen willkommenen Notbehelf.

Am 1. Mai 1916 folgt Waldemar Edler v. Baußnern einem Ruf an das Hochsche Konservatorium nach Frankfurt a. M.

Die Ernennung des neuen Direktors Bruno Hinze-Reinhold fällt in die Zeit eines durch den Krieg bedingten Tiefstandes. Indessen gelingt es Hinze-Reinhold schnell, seiner schweren Aufgabe Herr zu werden und die Schule einer neuen Blüte entgegenzuführen. Vor allem richtete er, die Notwendigkeiten der Jetztzeit erkennend, sein Hauptaugenmerk auf die Wiedererweckung und Neugestaltung der Orchesterschule. Die Früchte dieser mühseligen, selbstlosen und aufreibenden Arbeit zeigten sich in ihrer ganzen Reife natürlich erst nach Beendigung des Krieges, als das männliche Schülermaterial sich wieder einfand. In kurzer Zeit schuf er dann ein leistungsfähiges, gut diszipliniertes Orchester, das heutzutage nur wenige Verstärkungen aus der Theaterkapelle braucht, die sich in der Hauptsache auf die nicht genügend vorhandenen Bläser beziehen. Somit führte er die Anstalt ihrer ursprünglichen Aufgabe wieder zu. Damit ließ er auch wieder eine Dirigentenschule aufleben, die unter der Leitung eines Richard Wetz steht. Ebenso trat ein Opernorchester ins Leben, das die Orchesterschüler auch in diesen Zweig ihres späteren Berufes einführt. Auch eine Übungsschule wurde ins Leben gerufen, die den reiferen Schülern, die die Prüfung für den Lehrberuf ablegen wollen, die Pflicht auferlegt, vorzugsweise unbemittelten Kindern die ersten Wege zu zeigen und unter Aufsicht der Fachlehrer sich die ersten pädagogischen Sporen zu verdienen. Die ersten Klassen in Gesang, Klavier und Violine wurden, den neuzeitlichen Anforderungen entsprechend, erweitert und ausgebaut. Die Klavierausbildungsklasse des Direktors erfreut sich pädagogischer und künstlerischer Anerkennung in ganz Deutschland.

Alles in allem: die Musikschule hat einen kaum geahnten Aufschwung genommen. Jede Aufführung, selbst der unscheinbarste Schülerabend, atmet künstlerischen Geist; man merkt: hier wird allseits von einem trefflichen Lehrerkollegium künstlerische Arbeit geleitet. Deshalb ist der Andrang so groß, daß bei Anmeldungen strenge Auswahl getroffen werden kann, um die Pforten der Schule vor allem dem Berufsmusiker offenzuhalten.

1872 zählte die Anstalt 12 Schüler, 1897 169, 1922 299. — Am 8. Oktober 1919 erhielt die Schule den offiziellen Charakter einer staatlichen Anstalt. —

Lange fünfzig Jahre haben wir die Orchester- und Musikschule in Weimar auf ihrem Wege begleitet. Unendlicher Segen hat sich während dieser Zeit von ihr befruchtend auf das deutsche Kulturland ergossen. Mögen lange, glückliche Zeiten folgen!

Musik-Aesthetisches und -Pädagogisches

Aphorismen

Von Professor Alexis Hollaender

Ein guter Lehrer wird den Schüler nicht eher an die Ausführung eines musikalischen Kunstwerks herantreten lassen, als bis er alle von diesem verlangten technischen Fertigkeiten erworben hat. So falsch es ist, unsere großen Dichter, die alten wie die neuen, zur Erlernung der Grammatik, der Metrik usw. zu benutzen (wie haben wir darunter auf dem Gymnasium leiden und entbehren müssen!), so falsch ist es, Bach, Beethoven und andere Meister als Übungsmaterial für die Technik zu benutzen, eine Entheiligung, nicht verzeihlicher als eine Benutzung der Bergpredigt für den sprachlichen Unterricht sein würde. Mir sind Beethovens Klaviersonaten auf Jahre hinaus geradezu dadurch verekelt worden, daß ich an ihnen meine Technik bilden sollte! — Für das polyphone Klavierspiel hat Hugo Riemann ganz ausgezeichnete, merkwürdig wenig bekannte und gebrauchte Vorstudien erdacht (Verlag Steingräber), ohne deren Absolvierung kein Schüler sich Bachs Werken nahen dürfte. Es wäre dringend zu wünschen, daß auch für andere Zweige der Technik ähnliche, ihren Zweck auf ebenso streng methodischem Wege wie die Riemannschen verfolgende Vorstudien geschaffen würden. An „allgemeinen“ Fingerübungen, deren Herausgeber entweder einer von dem anderen abschreiben oder in Erfindungen von allen möglichen und unmöglichen Spreizungen und gefährlichen Verrenkungen sich gegenseitig zu übertreffen suchen, haben wir gerade genug.

* *

Nichts ist „leicht“ in der Kunst, weder in der schaffenden noch in der nachschaffenden. „Das ist eine Aufgabe fürs ganze Leben,“ sagte mein Klavierlehrer Adolph Hesse (der seinerzeit weitberühmte Orgelmeister, Komponist Spohrscher Schule und Dirigent Breslauer Orchesterkonzerte) bei jedem neuen, mir noch so „leicht“ vorkommenden Klavierstück. Ich spottete darüber, er aber hatte vollkommen recht. Zur vollendeten Wiedergabe eines „Stückleins“ gehört ebenso Künstlerschaft wie zu der einer Appassionata, nur daß es sich bei beiden um andere Arten von Schwierigkeit handelt. So sollte man auch die musikalischen Kunst-

werke selbst nicht, wie es so oft von seiten der Abschätzer (auch offizieller) geschieht, nach ihrem Format, sondern nach ihrem Kunstwert taxieren, wie dies bei Werken der bildenden Künste von jeher die Regel war, in der Musik nur eine seltene Ausnahme bildet, obwohl niemand nach seiner eigenen Erfahrung bestreiten wird, daß ein ganz kleines Lied an Wert und innerer Wirkung hoch über einem abendfüllenden Oratorium stehen kann.

* *

Es gibt Musiklehrende, die sich dadurch einen gewissen, sie in der allgemeinen Wertschätzung hebenden „wissenschaftlichen" Nimbus zu geben vermeinen, daß sie für die einfachsten Dinge gelehrt klingende Bezeichnungen gebrauchen. Es hat mich immer belustigt, wenn ich von solchen, ohne die Synkope als negativen Rhythmus zu erklären, von positivem und negativem Handgelenk reden hörte. Der Harmonielehre ist es schon weniger zu verdenken, wenn sie ein gelehrtes Mäntelchen anlegt; Sätze aber wie dieser: „Nicht das Insichsein in der Ruhe, nicht das Außersichsein in der Bewegung, sondern das Zusichkommen ist klingend" (M. Hauptmann), können auch den Lernenden zum Außersichsein bringen.

* *

Ein echter Künstler wird nicht nur beim Studium in seinem Heim, sondern auch bei seinem Auftreten vor der Öffentlichkeit in seiner künstlerischen Aufgabe so völlig aufgehen, daß alles an sich Äußerliche seines Gehabens verschwindet. Die Mehrzahl der jetzt auf dem Podium erscheinenden Künstler, namentlich aber der Sängerinnen und der Klavierspielenden beiderlei Geschlechts, stellt ihre Persönlichkeit in den Vordergrund, die Sängerinnen durch ein den Artisten abgegucktes Lächeln und ein auch beim Vortrage innigster Lieder der Bühne entlehntes Mienenspiel, gerungene Hände, geschlossene Augen, emporgezogene Brauen usw., die Klavierspielenden (am lächerlichsten die nur zum Gesange begleitenden in vordringlicher Weise) durch ganz und gar unnötige groteske Arm- und Körperbewegungen, die durch neuerfundene „Methoden" schon im Elementarklavierunterricht gelehrt werden. Welcher Abstand gegen die Erscheinungen einer Jenny Lind, einer Amalie Joachim, einer Klara Schumann, eines Anton Rubinstein und so vieler anderer wahrhaft Begnadeter!

* *

Das „Erkenne dich selbst" enthält für den Sänger und Spieler noch die besondere Mahnung: „Höre dich selbst!" Erst wenn er dies vermag, wird er gedeihlich an sich arbeiten und fortschreiten können. Sänger und Sängerinnen sind hierbei übler daran als die Instrumentalisten und besonders als die Klavierspielenden, da sie nicht auf einem außer ihnen befindlichen Instrument, sondern auf sich selber musizieren und sich selber nicht so gut wie jene objektiv hören und beurteilen können; daher ihre den unbeteiligten Hörern oft unbegreiflich erscheinenden Selbsttäuschungen über den Klang und das Volumen ihres Organs, die so oft schon zu Katastrophen geführt haben.

* *

Absolute Vollkommenheit und Reinheit findet in unserer Welt keine Stätte und überall müssen darin Zugeständnisse gemacht werden. Und so ist es auch mit der Reinheit in der Welt der Töne, die auch nur ein Ideal bleibt und durch die temperierte Stimmung der Endlichkeit ihren Tribut zollt.

* *

Durch eine „Weiche" wird der in einer bestimmten Richtung fahrende Wagen auf ein anderes Gleis gebracht, auf dem er dann in einer anderen Richtung weiterfährt. Solche Weichen gibt es auch auf den Gleisen der Harmonie: die Leittöne der neuen Tonart, die erreicht werden soll. Eine vergessene oder falsche Weichenstellung kann auch hier, wenn auch zum Glück nur für musikalisch gesunde, durch die allerneueste Musik nicht unempfindlich gemachte Ohren verhängnisvoll werden. Unsere Meister suchten auch den unvermeidlichen kleinen „Ruck" beim Übergang auf das neue Gleis — wo er nicht etwa als eine Überraschung beabsichtigt war — möglichst zu mildern, wie sie ja auch bei ihrer Vorschrift, Dissonanzen nicht frei, sondern nur vorbereitet auftreten zu lassen, an das Wohlbefinden des Ohres mit derselben Konsequenz dachten wie die Neuesten an dessen Ignorierung.

Wie ein Schienenstrang auch bei erheblichen Kurven nur ganz unmerklich die gerade Linie verläßt, so muß auch bei Modulationen nach entfernten Tonarten, wenn der Fluß der Empfindung nicht gestört werden soll, dies Gefühl der scheinbar geraden Linie aufrecht erhalten bleiben. So kann man durch den Quintenzirkel ohne Aufregung von C nach Cis gelangen, notabene, wenn man die gehörige Zeit hat; wer sie nicht hat, der studiere in den Werken unserer Meister, wie sie es ohne solche Umwege verstanden haben, z. B. durch Benutzung gemeinsamer Töne, die sie eine Weile allein klingen und sich im Ohre des Hörers verwandeln lassen, ihn in ein ganz entlegenes Tongebiet zu führen, für das er schon gewissermaßen „akklimatisiert" ist. Von den Alten hat das besonders Haydn, von den Neueren Franz Schubert wunderbar verstanden, und die Werke beider Großen wimmeln von wahren wie Zauberei wirkenden Verwandlungskunststücken. Ich nenne als ein besonders frappantes, mich jedesmal aufs neue überraschendes Beispiel aus Schuberts Märschen op. 121 den 2. Teil des 2. Marsches und die Verwandlung der im 25. Takt in A-Dur einsetzenden Melodie schon nach acht Takten in dieselbe in C-Dur.

* *

Man hat von Haaren gesagt: sie könnten schöne Menschen schöner, häßliche fürchterlich machen; ich muß immer daran denken, wenn ich den Gebrauch des Dämpfungspedals am Klavier beobachte, und sage: das Pedal macht schönes Spiel schöner, schlechtes fürchterlich. Es ist unglaublich, wie sorglos es nicht nur von Dilettanten gebraucht wird, die es, wenn es hoch kommt, zu jedem Takte einmal treten, meist aber für unbestimmte Zeit mit Beschlag belegen, sondern auch von Berufsspielern, die sonst mit ganz gutem Ohr begabt, merkwürdigerweise gegen die gräßlichen Folgen schlechten Pedalgebrauchs ganz unempfindlich sind. Der künstlerische ist nicht durch Regeln, sondern nur durch eine mit der musikalischen vereinte Erziehung des Ohres zu erreichen; der Künstler braucht das Pedal rein instinktiv aus seiner Feinfühligkeit und Vertrautheit mit dem Instrument zu den überraschendsten und schönsten Klangwirkungen. Mich interessiert bei einem großen Künstler (wie es z. B. Anton Rubinstein war) der Fuß nicht weniger als die Hand, weshalb man auch von einem solchen wirklich

und recht eigentlich sagen kann: sein Spiel hat Hand und Fuß. (Ich habe infolge meines Interesses für den Fuß als junger Musiker einmal beinahe eine Katastrophe verschuldet, als ich in einem Konzerte von Klara Schumann bei dem Klavierquintett Roberts [die „Berufsumwender" waren damals noch nicht erfunden] im Scherzo das Zurückwenden vergaß und endlich, die verzweifelten Bewegungen der Spielerin verstehend, mit den in schönen weißen Handschuhen steckenden Fingern zum Entsetzen des jeden Augenblick den Zusammenbruch erwartenden Quintetts immer zwei Blätter statt des einen vor und wieder zurück wendete.)

Einiges über Lautenspiel und Lautensang

Von Dr. Hermann Matzke / Breslau

Die Bezeichnung „Lieder zur Laute" ist seit einer Anzahl von Jahren zu einem feststehenden Begriff von inhaltlich steigender Beliebtheit geworden. Man kann darin zunächst einen großen, gar nicht hoch genug zu veranschlagenden Vorteil erblicken, nämlich den, daß der Gesang volkstümlicher Lieder, der vor Blasiertheit einer- und Roheit andrerseits mehr und mehr eingeschüchtert und verdrängt zu werden drohte, einen neuen, durch mehrere Bevölkerungsschichten gehenden Aufschwung erlebt hat. Dieser Aufschwung besteht sowohl darin, daß alte — zu einem guten Teil jahrhundertealte — Lieder wieder hervorgeholt und neue geschaffen wurden, als auch darin, daß wieder einmal Lieder in größerer Zahl recht eigentliches Gemeingut, sagen wir ruhig, des Volkes geworden sind. Und noch ein Drittes kommt hinzu: Diese Lieder sind weitaus vorherrschend einfachen und einfachsten Gepräges. Das gerade gibt ihnen einen besonderen kulturellen Wert. Solche Weisen, mit einem — besonders bei den älteren — poetisch tief und ungesucht empfundenen Inhalt und einer — wenn auch nicht immer, zumal wieder bei den modernen — ungekünstelten Melodik, bilden darum einen wirksamen Schutz gegen dilettantische Geschmacksverirrungen einer bezeichnenden Art: gegen ein Zuhochhinauswollen. Aber freilich liegt auch hier eine stete Gefahr nach der andern Richtung hin vor, und diese kommt von der Begleitung dieser Lieder, vom Lautenspiel, her. Aus dem Worte „Begleitung" könnte man zunächst auf den falschen Schluß kommen, als ob es sich hier um etwas völlig Nebensächliches handle. Wir werden gleich sehen, wie wenig berechtigt das ist. Die Laute ist ihrer technischen Natur nach ein Harmonieinstrument, d. h. eine akkordische Spielweise liegt ihrer Wesenheit besser als eine melodische. Das hielt allerdings die Spieler in alter Zeit, wo die Laute das hauptsächliche Hausinstrument war, nicht ab, ihr technisches Können zu erweitern und melodisch sowohl als auch mehrstimmig, d. h. entsprechend dem Charakter der damaligen Musik kontrapunktisch — kanonartig und fugierend — zu spielen und zum Gesang oder im Ensemble zu improvisieren, was wiederum eine hohe musikalische Intelligenz verlangte. Die uns erhaltene Literatur und theoretische Beschreibungen aus jener Zeit sind ein beredter Beweis für die künstlerischen Fähigkeiten der alten Lautenisten, die auch ihre eigene Notenschrift, die verschiedenen Lautentabulaturen, hatten. Die größten Meister schrieben damals ihre Solosuiten für die Laute, und noch vor hundert Jahren und selbst später war die Laute in der Form der Gitarre gelegentlich in Konzerten als Soloinstrument zu hören.

Heute liegen die Verhältnisse wesentlich anders. Wir hatten festgestellt, daß eine akkordische Spielweise auf der Laute leichter auszuführen sei als eine melodische. Damit sind wir schon im Kernpunkt der heutigen Sachlage angelangt, denn akkordisches Spiel heißt in die Technik des populären Lautenspielers übersetzt nichts weiter als: schrumm, schrumm —, abwechselnd auf einigen wenigen leicht greifbaren Akkordharmonien! Besonders schlimm dabei ist, daß diese Harmonien (!) oft nicht einmal zur Melodie passend gespielt werden, und daß Spieler und Hörer solches kaum zu merken scheinen oder sich selbstzufrieden darüber hinwegsetzen. Das ist die Gefahr, die durch übertriebene Einfachheit drohende Verwässerung und Vergröberung des musikalischen Gefühls und, Hand in Hand damit, ein mehr oder weniger bewußtes Hinübergleiten in jene seichte Sentimentalität und zersetzende Emanzipation von allem ästhetischen Zwange, die das Ende aller Kunst, besonders aber der letzten Endes sowieso naiv aufzufassenden volkstümlichen Kunstübung ist. Beim Sologesang zur Laute wird obendrein der ganze Vortrag gern auf Mimik und einige gutsitzende Töne hinausgespielt, während gesangliche Technik und Lautenbegleitung meist aufs ärgste vernachlässigt werden — selbst von gewissen „Berufssängern", die sich gelegentlich als Lautensänger zur Schau stellen. Man muß dem heutigen Gesang zur Laute gegenüber beim besten Willen bedenklich gestimmt werden, wenn man, wie es erschreckend oft der Fall ist, Begleitungen hört, die auf keiner höheren Stufe stehen als das Spiel eines die Mundharmonika blasenden Schusterjungen. Dazu kommen dann noch die vielfachen Unarten, die fast jeder Kunstübung der Jugendlichen und Halbwüchsigen (und nicht nur solcher an Jahren!) anhaften: ein unermüdliches Singen, Klimpern und Johlen, wo immer Gelegenheit dazu erscheint, besonders in der freien Gottesnatur, zu deren Ansingen der Durchschnitts-Deutsche seit Mendelssohn-Eichendorffs „Wer hat dich, du schöner Wald" ja traditionell verpflichtet ist. Ein bedeutendes „Weniger" würde hier ein höher zu bewertendes „Mehr" sein. So wie die Verhältnisse beim Lautenlied zur Zeit liegen, wiegen also die schlimmen Seiten dieser Betätigung fast die guten auf. Um da zu kulturwürdigeren Leistungen zu gelangen, wird mancher Lautenfreund den Weg seiner Anstrengungen (!) einer inneren Prüfung unterziehen müssen, wenn er nicht als Banause abgetan sein oder — besonders in der weiblichen Form — seinen Mitmenschen auf die Nerven fallen will. Erhoffen wir auch hier von der Zukunft, die so manchen Schaden zu heilen berufen ist, das Beste!

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Im März äußerte sich einer unserer namhaften Konzertagenten, daß noch in keinem Jahre während der Monate Januar und Februar so wenig Konzertbilletts verkauft wären wie in diesem. Sieht man nun demgegenüber auf die vollen Säle, so muß man annehmen, daß die Billetts verschenkt waren. Würde schließlich auch gut sein, wenn die Beschenkten ein kunstwürdiges Publikum darstellten. Leider aber ist es Tatsache, daß Musiker und ernsthafte Musikfreunde, die hier nicht besondere „Beziehungen" haben, klagen, sie könnten wegen der ungeheuren Billettpreise, die zwischen zehn und hundert Mark liegen, keine Konzerte mehr besuchen. Um so mehr macht sich da ein Mob breit, der nicht einmal weiß, daß es eine der elementarsten Regeln des Anstandes ist, sich während einer Musikproduktion ruhig zu verhalten. Verweist man dann solches Gesindel, fühlt es sich noch verletzt und reagiert mit den gemeinsten Schimpfwörtern. Das erlebte man u. a. auch am dritten Liederabend des sensationellen Louis Graveure, dessen Publikum außerdem noch den Zusatz halbnackter Ententeweiber und qualmender Ententemänner hatte. Polizeilich ist ja nun zwar das Rauchen in den Konzerträumen verboten; aber was kümmert das eine solche Sorte von Kulturträgern? Wenigstens in Berlin. In München wurden neulich Ententeweiber, die während einer Vorstellung der Walküre im Parkett und in der Königsloge (!) ihre Glimmstengel in Brand setzten, kurzerhand durch die Polizei an die freie Luft befördert, ohne daß bislang die Botschafter die sonst so prompte „Sühne" für diesen deutschen Rechtsakt gefordert hätten. Doch die Bayern lassen nicht Schindluder mit sich spielen. Besagter Louis Graveure nun soll zwar lange in Amerika gelebt haben, aber Belgier sein. Seine linguistische Vielseitigkeit gestattet ihm, überall in den Sprachen „befreundeter" oder wenigstens nicht anstößiger Nationen zu singen. In Berlin sang er deutsch und „amerikanisch", also englisch. Er bestätigte im großen und ganzen das neulich abgegebene Urteil. Wenn er aber seinen dunklen Baßbariton singt, wirkt er larmoyant und ennuyant; erst wenn sein heller, metallener Tenor erstrahlt, horcht man auf. Abgesehen von dieser Doppelseitigkeit ist da nichts Besonderes zu holen. Der Vortrag scheint eingepaukt, das Ganze Bluff zu sein. Natürlich liest man's in einer gewissen Sorte Berliner Blätter anders.

Eine deutsche Sängerin, Therese Funck, sang, wie es oft im letzten Winter geschah, nur neue Lieder — zwanzig Stück, deren meiste die Herren Compositores selber begleiteten. Es war genug unreifes Zeug darunter, und solche Lieder, von denen man schon oft gehört, ohne sie selber zu hören, fehlten. Die Sängerin hat gutes Material, eine gute technische Bildung und versteht sich auf einen geschmackvollen Vortrag. Das Konzert wurde von einem „Deutschen Kulturbunde" gegeben. Ob nun der deutschen Kultur durch die Förderung ungegorener Neutöner etwas genützt wird, ist fraglich; nicht aber, daß es geschieht, wenn man den großen Schatz echter Liederperlen aus dem vorigen Jahrhundert wieder zur Schau stellt, einen Schatz, den die meisten Zeitgenossen noch nie gesehen haben. Er besteht aus den Liedern Carl Reineckes, Wilhelm Rohdes, Rheinbergers, Raffs, Rubinsteins, Jensens, Gernsheims, Philipp Rüfers, Philipp Scharwenkas u. v. a. m. Doch die wahre Kunst ist ja — veraltet!

Eine andere Sängerin, Ellen Overgaard, kam aus Dänemark. Nachdem sie einen erfolgreichen Liederabend gegeben hatte, trat sie in sinfonischem Gewande auf, dessen Zuschnitt in den Händen des Generalmusikdirektors Max von Schillings lag. Er dirigierte außer Reineckes Manfred-Ouvertüre und einem Bruchstücke aus seinem „Pfeifertag", zwei Sätze der großen sinfonischen Fantasie „Aus Italien" von R. Strauß; die Konzertgeberin sang von seinen Glockenliedern, einige Lieder von Grieg und den Schluß von Wagners „Götterdämmerung". Sie hat ein glänzendes Stimmaterial, könnte selbiges indessen wohl noch auf eine höhere Stufe technischer Meisterschaft bringen, was sich besonders an ihrem Liederabend zeigte. In der Götterdämmerungsszene war der Vortrag von dramatischer Kraft und Größe getragen.

Im Chorgesange machte der Wiener Männergesangverein Aufsehen. Das älteste und ehrwürdigste Musikblatt Deutschlands war aber zu seinen Konzerten nicht eingeladen. Sie hatten zudem wesentlich politische Bedeutung, was aus dem ganzen ins Werk gesetzten Apparate sowie aus dem Verhalten der Tagespresse hervorging. Also ähnlich wie neulich bei den Kölner Gästen. Bleibt uns also eher die jüngste Aufführung des Berliozschen „Faust" zur Besprechung übrig. Georg Schumann hatte das Werk in seiner Singakademie wieder einmal herausgebracht. Es liegt ihm und ihr nicht. Die Noten waren wohl alle da, es beseelte sie aber kein Berliozscher Geist. Dieser läßt sich nun einmal nicht in einer Tretmühle einspannen. Zudem litt die Aufführung am Soloquartette, in welchem gerade eine Hauptpartie, die des Faust, falsch besetzt war. Da gehört ein ausgesprochener, müheloser Hochtenor hin, über den Ludwig Heß nicht verfügt. Dieser Künstler, der mehr als Musiker denn als Sänger glänzt, hat mit Johanne Behrend, Eva Jekelius-Lißmann und Gerhard Jekelius ein neues Vokalquartett gebildet, das seinen Namen trägt. Auch dieses hatte mit seinem Konzerte einen Erfolg, der mehr im Feinmusikalischen wie im Reingesanglichen lag.

An Orchester- und Instrumentalsolistenkonzerten fehlte es ebenfalls noch nicht, obwohl man da wohl das Absterben der Saison gewahrte. Ich gedenke da zunächst der Klavierkonzerte Leonid Kreutzers. Selbiger spielte alle Konzerte Beethovens und fügte ihnen noch die sogenannte Chorfantasie hinzu. Die Leistungen hoben sich durch klavieristische Solidität und einen schlichten, klassischen Geist hervor, der keiner neumodischen Exzentrizität Raum gewährt. Ferner des zweiten Klavierabends Raoul von Koczalskis. Da hatte man diesmal ein gemischtes Programm. An dessen Spitze stand die G-Dur-Sonate des Konzertgebers, ein Werk mit guten klavieristischen Einfällen, das aber mehr den Eindruck einer mehrsätzigen Improvisation als den einer festgefügten Sonate machte. Sonst konnte man hier noch Mozart, Schubert, Schumann, Chopin und Liszt hören. Chopin war wieder der mustergültige Höhepunkt. In Liszts erstem Chant Polonais fiel mir in den letzten Takten der Schlußvariation eine abermalige Wiederkehr der Themamelodie in der linken Hand auf, eine geniale Wendung, die kaum Lisztscher Provenienz sein dürfte. Wenigstens habe ich sie weder in Liszts Unterrichtsstunden, noch bei irgendeinem der intimeren Schüler des Großmeisters vorgefunden. Ich mache deshalb dem Konzertgeber mein Kompliment dafür.

Dann gab unser famoser Waldemar Lütschg seinen zweiten Klavierabend. Er spielte nur Beethoven und Schumann, von jenem u. a. die Fis-Dur-Sonate, von diesem u. a. die Kreisleriana. Das war wieder alles klar und schön, bei Schumann auch erschöpfend poetisch-phantastisch; doch trat diesmal eine Größe hinzu, die das sonst hier gewohnte Maß überschritt. Wenn nur Lütschg in Zukunft dieser Größe seines Spieles nicht die Schönheit aufopfert, die es sonst immer so besonders

vorteilhaft kennzeichnete! Endlich Emil von Sauer, der alte Hauptschüler Liszts. An seinen beiden Klavierabenden offenbarte sich wieder die klassische Hochkunst des Pianisten, an der alles Besserkönnen modernster Pygmäen zuschanden wird. Es muß zudem auf die exemplarische äußere Ruhe aller dieser Spieler aus einer älteren, größeren Aera hingewiesen werden. Da gewahrt man die echt künstlerische Selbstbeherrschung, wie ja auch im gewöhnlichen Leben der für gebildet gilt, der seine innere Erregung in anständigen Formen zu meistern versteht. Die neumodischen Jüngern scheinen aber umgekehrt eine Ehre darin zu finden, sich am Klaviere möglichst wie Tobsüchtige zu gebärden, Gesichter zu schneiden, den Kopf zu werfen, mit den Armen in den Lüften herumzufuchteln und den ganzen Körper in epileptische Anfälle zu versetzen. Das nennen sie denn „mit ganzer Seele dabei sein"! Würde ein Geiger oder Sänger so berserkern, so würde man ihn einfach auslachen; nur dem modernen Pianisten und — Dirigenten scheint man diesen Mangel an Selbstzucht zur höheren Wesenheit zu rechnen. O sancta simplicitas!

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

In schneller Folge erschien nach dem neueinstudierten Oberon wieder einmal Glucks Orpheus im Spielplan, und zwar in der hier überliefertermaßen üblichen Besetzung der Titelrolle mit der ersten Altistin. Ich muß offen bekennen, daß sie gegen mein ästhetisches Empfinden nie verstieß. Der Stil und Charakter der Opera seria ist gerade in diesem Werke bei allem Streben nach einer größeren Wahrheit im dramatischen Ausdruck, wie sie sich für Gluck in Wien schon aus der Fühlungnahme mit der Choroper der Venetianer ergeben mußte, doch nicht zu übersehen, und die Uebertragung der Rolle des Orpheus an einen Kastraten bedeutete in der Hauptsache eben auch nur ihre — Entmannung. Kurz also, wenn ich mich in vielem mit der Aufführung des Gluckschen Werkes nicht einverstanden erklären kann, so hat das andere Gründe. An der musikalischen Neueinstudierung durch Kurt Striegler mißfiel mir vor allem die unverhältnismäßig starke Besetzung des Streicherkörpers, die das gesamte Klangbild trübte. In der Neuinszenierung Dr. Georg Hartmanns vermißte ich das Einfühlen in das Kunstwerk. Schon die typisierten treppenmäßig vor dem Zuschauer sich aufbauenden Szenenbilder gehen einem nachgerade auf die Nerven. Sie waren eine Berliner Errungenschaft, die man getrost wieder ad acta hätte legen können. Im ersten Bild sieht man nichts von den „dunklen Hainen", von denen der Chor singt. Im Elysium erblickt man eine kahl berast erscheinende, treppenförmig zum Rundhorizont emporsteigende Anhöhe. Von ihr aus preist Orpheus dann den Zauber der Gefilde der Seligen in seinen Tönen, den Gesang der Vögel, das Murmeln der Bäche usw. Und dabei bietet Gluck hier eine der reizvollsten Tonmalereien der vorweberschen Zeit! — Daß man in den Gefilden der Seligen keine solchen männlichen Geschlechts erblickte und nur ihre Stimmen hörbar wurden, war wohl eine zarte Andeutung, daß dort in dieser Hinsicht eine reinliche Scheidung Platz greift. Doch Scherz beiseite, der modernen Regie möchte man immer von neuem wieder zurufen: im „Theater" — d. h. im „Schauraum" — muß es etwas zu schauen geben, und der Schauende verlangt die Illusionskraft der Bilder, in die ihn die Handlung, die erfolgen soll, versetzt! An der musikalischen Neueinstudierung war erfreulich die gute Wirkung des chorischen Teils, die nur stellenweise nicht ganz zur Entfaltung wegen unvorteilhafter Aufstellung der Ausführenden kam. Von den Vertreterinnen der drei Solopartien reichte allein die des Eros nicht aus, insofern die an sich hübsche Stimme Angela Kolniaks an einem unsicheren Tonansatz krankt und deshalb an einem ständigen Tremolo. Irma Tervanis' Orpheus ist von früher her (1908) bekannt und geschätzt. Daß die Künstlerin die Partie mehr auf das Deklamé als, wie es hier sein soll —, auch im Rezitativ — auf das Melos, auf die Gefühlslinie singt, wäre das einzige, was ich auszusetzen hätte. Orpheus' Sieg über die Schatten ist ein Sieg seines unwiderstehlich schönen Gesanges! — Elisa Stünzner besitzt zwar auch nicht mehr den ungeschmälerten Stimmreiz für die Partie der Eurydike, aber das Gefühl, der Stil, in dem sie gesungen werden muß, ist ihr unbedingt zuzuerkennen.

VOM ZWEITEN THÜRINGISCHEN MUSIKFEST IN SONDERSHAUSEN

Von W. Heimann / Arnstadt

Sondershausen, Pfingsten 1922.

Das waren musikalische Festtage besonderer Art, die das kleine thüringische Städtchen, das eine Geschichte von über 1000 Jahre aufzuweisen hat und das in der Musikgeschichte im 16. Jahrhundert schon besondere Erwähnung findet, in diesen Tagen sah. Ein festliches Leben war schon an den Festvortagen zu merken, und gar bald wurde allgemein bekannt, daß sich auch zahlreiche bekannte deutsche Musiker und Musikschriftsteller eingefunden hatten. Als außerordentlich glücklich durfte man es ansehen, daß man das Fest am ersten Tag (2. Juni) mit einem Kammermusikkonzert einleitete und so die Stimmung für die darauffolgenden großen Darbietungen schuf. Max Reger, der vor 30 Jahren in der kleinen Residenz unter Professor Riemann studierte, leitete in seiner E-Moll-Sonate für Geige und Klavier (Professor Corbach und Alfred Gallitschke) ein, während im Mittelpunkt das G-Dur-Sextett für Streichinstrumente von Johannes Brahms stand. Hervorragende Solisten waren für die Festtage gewonnen worden. An der Spitze stand Frl. A. Leidhecker aus Berlin, die nicht nur drei Lieder Gg. Göhles vollkommen erschöpfte, sondern auch den poetisch-zarten Stimmungsgehalt einiger Altlieder des jungen Komponisten Frickhöffer zur gewaltigen Wirkung zu bringen vermochte. Frickhöffer, der im Rahmen des Musikfestes eine Rolle spielte, ist ein junger Komponist von Talent, von dem wir in Zukunft gewiß noch mehr hören werden.

Der zweite Tag (3. Juni) bestätigte die erwartete aufsteigende Linie. Wir lernten das 1914 entstandene bedeutsame Chorwerk „Mutter Erde" von Hugo Kaun kennen. Es ist ein nach einem weniger glücklichen Textbuch von Cabans geschaffenes Werk, in dem wir als Grundidee das Suchen eines an der Welt irre gewordenen Menschen nach reiner Wahrheit finden. Sein Sehnen und Hoffen findet etwas Halt, als Mutter Erde ihm verkündet, daß das Große und Schöne für alle Menschen geschaffen ist, daß wir uns in das All einfügen und auf Zukunftsfernen hoffend bauen müssen. Musikalisch ist das nicht im einheitlichen Stile geschriebene Werk äußerst reizvoll, man merkt, daß Kaun auch bei Bach in die Schule gegangen ist, ohne deswegen, wie wir besonders in den fließenden Chorrhythmen merken, seine Eigenart zu verleugnen. Außerdem ist Kaun auch ein packender Stimmungsmaler. Unter Mitwirkung von vier erprobten Solisten, des Chores des Cäcilienvereins und des auf 80 Mitglieder verstärkten Lohorchesters erschloß Prof. Corbach das Werk in seiner ganzen Bedeutung. Von den Solisten gefiel besonders der Bassist Huttmann (Berlin), der neben der Altistin Leidhecker viel zum Gelingen des Ganzen beitrug. Große Aufgaben erfüllte auch der Tenor Kohmann (Frankfurt a. M.), während sich bei Frau Neugebauer (Altona) zeigte, daß sie keine dramatische Sängerin ist.

Über 2000 Menschen hatten sich stets zu allen Konzerten, über die wir im Nachfolgenden berichten werden, eingefunden. Der Beifall war besonders am zweiten Tage außerordentlich stark, steigerte sich dann noch bis zum Schlußkonzert, in dem Herrn Prof. Corbach von der Regierung ein Lorbeerkranz überreicht wurde. Herr Regierungsrat Nockher (Weimar) sagte in einer kurzen Schlußrede, daß man hoffe, die Musikfeste in Sondershausen zu einer dauernden Einrichtung zu machen. Das wäre nicht nur im Interesse unserer Thüringer Heimat, sondern auch der Förderung wahrer deutscher Kunst wegen nur zu wünschen.

Pfingststimmung war inzwischen ins Land gezogen. Der dritte Tag (4. Juni) hatte eine festliche Vortragsfolge, an deren Spitze Anton Bruckner mit seiner sechsten Sinfonie stand. Prof. Corbach versteht Bruckner besonders in den markanten Mittelsätzen eindrucksvoll zu dirigieren. Bruckner war überhaupt orchestral vollendet und blieb die Wiedergabe ein erlesener Genuß selbst für den, der sich mit den vielfach auftauchenden, nicht allzu glücklichen Kontrasten der letzten Sätze nicht befreunden kann. Drei duftige Lieder mit Orchesterbegleitung von Gustav Mahler sang Frau Käthe Neugebauer (Altona) mit innerer Wärme und zartester stimmlicher Eleganz. Eine Krönung fand der Abend, dem man eine etwas einheitlichere Vortragsfolge hätte wünschen können, durch das Auftreten der Pianistin Frau Chop (Berlin). Sie spielte das nicht allzu themenreiche, aber feingebaute B-Dur-Klavierkonzert von Tschaikowsky in weitgespanntem Bogen und mit bewunderungswürdiger Rundung. Von Technik zu sprechen, wäre in diesem Falle verfehlt.

Der vierte und letzte Tag (5. Juni) sah als äußeres Zeichen der Anerkennung den geräumigen Saal, der in bezug auf Kleiderablage usw. allerdings die Kleinstadt erkennen läßt, überfüllt. Es war, was vorweggenommen sei, ein Tag des Erfolgs und des ehrlichen Beifalls, wie ich ihn noch nicht erlebt habe. Packte doch Prof. Corbach die drei Vorspiele zur musikalischen Legende „Palestrina" von Hans Pfitzner so fest und plastisch gestaltend an, daß die Wiedergabe der langsamen, oft ins träumerische Adagio übergehenden Sätze, wie des wildbewegten, eine würdige, stimmungsvolle Einleitung war. Beim zweiten Vorspiel, das in bezug auf Tempo die Höchststeigerung der Ausführungsmöglichkeit bringt, übertraf sich das exakt musizierende Orchester selbst. Zwei Uraufführungen standen dann im Mittelpunkt. Von dem Münchner Komponisten A. Reuß hörten wir eine Serenade für Violine und kleines Orchester (Werk 41 a), ein leichteres Unterhaltungsstück in vier volkstümlichen Zeitmaßen und leicht faßlichen Themen gehaltenen Sätzen, die für die Geige allerdings recht dankbare, zum Teile auch schwierige Aufgaben in sich bergen. Im munteren Rokokoton beginnt die Serenade, der flotte Marsch leitet dann zu einem lieblich singenden Adagio über, und oft schließt das Ganze mit einem kleinen, entzückenden Tänzchen ab. Es ist, im ganzen beurteilt, eine dankbare und musikalisch wertvolle Komposition, bei der gewiß Mozart das Vorbild war. Otto Frickhoeffer (Berlin) leitete dann die Uraufführung seines Altsolos mit Orchesterbegleitung „Aussöhnung", dem ein Goethesches Gedicht zugrunde liegt. Dem Komponisten erschlossen sich große Möglichkeiten, sein musikalisches Können in die Form eines ernsten Stückes zu gießen; man konnte ihm zu seinem Erfolg beglückwünschen. Er beherrscht nicht nur die Singstimme, sondern weiß auch mit dem Orchester das Ganze so stimmungsovll zu untermalen, daß das Werk eine begeisterte Aufnahme fand. Prof. Berber (München), der schon die Serenade von Reuß technisch wie musikalisch erschöpfte, spielte später eine Reger-Sonate für Violine allein und bewies damit, daß er ein Geiger von jener Größe und musikalischen Reife ist, wie wir sie in Deutschland nur wenige haben. Vier Duette für Sopran und Alt (Frau Neugebauer und Frl. Leidhecker) von Brahms wurden mit so viel Wärme und stimmlicher Klarheit wiedergegeben, daß eines davon wiederholt werden mußte. Den Abschluß fand das Fest in Max Regers Ballettsuite (Werk 130), ein neckisches Orchesterstück mit einem bestechenden „Liebeswalzer".

Mit Max Reger begann das Fest, sein Name stand auch als letzter auf der Vortragsfolge. Gewiß mit Recht. Reger hat sich immer mit Dank der alten Musikstadt Sondershausen erinnert, jenes waldumrauschten Ortes, wo er seine musikalische Begabung vertiefen konnte. Und darum sollte dieses Städchen ihn, wie manch anderen Großen im Reich der Musik, der dort weilte, nie vergessen.

Besprechungen

Bernhard Hoffmann, Führer durch unsere Vogelwelt zum Beobachten und Bestimmen der häufigsten Arten durch Auge und Ohr. Mit über 300 Notenbildern von Vogelrufen und -gesängen im Text, sowie einer systematischen Ordnung der behandelten Arten und einer Auswahl von 42 Vogelliedern am Schlusse des Buches. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 8⁰, 216 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1921.

Die vollständige Angabe des Titels zeigt, was dieses treffliche kleine Buch will. Wir wollen auch nicht verfehlen, unsre Leser auf dieses in seiner zweiten Aufgabe mit Nachdruck hinzuweisen, da es wirklich ein echter „Führer" ist und jedem Naturfreund sehr willkommen sein wird. Zumal für Musiker, d. h. für Komponisten, haben unsere Vögel ja noch ein besonderes Interesse, so daß man sogar sagen könnte, eine Schrift mit den Vogelrufen gehöre in die musikalische Handbibliothek jedes heutigen Komponisten, da keiner wissen kann, ob er nicht für seine Zwecke von bestimmten Vogelrufen Gebrauch machen muß, wenn er, wie es ein Beethoven oder Wagner getan haben, auch exakt vorgehen will. Aber auch im weiteren Sinn sei die Schrift wärmstens empfohlen. Hoffmann ist nicht nur ein ausgezeichneter Kenner der Vogelwelt, sondern er vermag auch mit größter Liebe, Hingabe und lebendiger Anschaulichkeit darzustellen. Man begleitet den Verfasser in zehn Ausflügen zu verschiedenen Jahres- und Tageszeiten in die Natur, lernt dabei ganz nebenbei eine Menge kennen, was einen Naturfreund ebenso freut wie fesselt. -s.

Musikalische Schrifttafeln. Für den Unterricht in der Notationskunde herausgegeben von Joh. Wolf. Heft 1 und 2. Bückeburg und Leipzig. C. F. W. Siegel. 1922.

Eine neue Veröffentlichung des Bückeburger Instituts bedeutet für den Musikwissenschaftler immer ein Ereignis. Diese Tafeln zur Notationskunde, von Joh. Wolf auf Grund seiner ganz eminenten Kenntnis der Materie vortrefflich zusammengestellt, werden, wenn erst alle versprochenen 100 Tafeln (bisher sind es 18) herausgegeben sind, eine empfindliche Lücke im musikwissenschaftlichen Unterricht ausfüllen, die durch die Schwierigkeit hervorgerufen wird, den Studierenden zuverlässiges musikpaläographisches Material in die Hand zu geben. Daß gleich die beiden ersten Hefte Anschauungs- und Übungsstoff für die verschiedenartigen Notationsgattungen bieten, erleichtert den sofortigen Gebrauch der Tafeln sehr und ist besonders dankbar zu begrüßen.

Dr. F. Blume

Neuerscheinungen

Mersmann, Hans: Beethoven, 60 S.; Das deutsche Volkslied, 50 S. Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen. Verlag Julius Bard, Berlin.

Werner, Arno: Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann). Bückeburg und Leipzig 1922. 120 S.

Graener, Georg: Paul Graener. Aus der Sammlung: Die Musik. 20. Bd. Ebenda.

Stoeving, Paul: Die Meisterschaft über den Geigenbogen. 235 S. 8°. C. F. Kahnt, Leipzig 1922.

Zeitschrift der Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Förderung des Gitarrenspiels. Verlag Carl Haslinger, qd. Tobias, Wien.

Chop, Max: Joh. Brahms Sinfonien. Reclams Universal-Bibliothek. Erl. zu Meisterwerken der Tonkunst. 31. Bd.

De la Motte-Fouqué, Friedrich: Undine. Neu bearbeitet von H. v. Wolzogen. Reclams Universalbibliothek.

Bie, Oscar: Das Rätsel der Musik. Dürr & Weber m. b. H. Leipzig, Zellenbücherei. 8°. 100 S.

Schumann, Robert: Frauenliebe und Leben. Mit einem Vorwort von W. Courvoisier. Drei-Masken-Verlag, München. 8°. 34 S.

Erben, Hans: Das gesangliche Einregister im Lichte der Funktionstheorie. Kommissionsverlag Th. Schuberth, Dresden-Blasewitz. 8°. 39 S.

Schnorr von Carolsfeld, Ernst: Musikalische Akustik. Breitkopf & Härtel.

Festschrift der Schweizerischen Musikzeitung und Sängerblatt zur XXIII. Tagung des Schweizerischen Tonkünstler-Vereins in Zug. Hug & Co., Zürich.

Rau, Fritz: Das Vibrato auf der Violine. C. F. Kahnt, Leipzig. 8°. 67 S.

Oppenheim, Hans von: Hermann Zilcher. Drei-Masken-Verlag, München. 8°. 114 S.

Kreuz und quer

Zu dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins werden wir im nächsten Heft ausführlich Stellung nehmen. Es gibt hierüber derart manches von mehr oder weniger prinzipieller Bedeutung zu sagen, daß es unmöglich schon in diesem Heft hätte geschehen können.

Ferner diene zur vorläufigen Mitteilung, daß die Angelegenheit mit Herrn Dr. **Aber** — anläßlich des Tonkünstlerfestes fand in Düsseldorf auch die Hauptversammlung des Verbands deutscher Musikkritiker statt — sich in wünschenswertester Weise geregelt hat, so daß nunmehr nichts im Wege steht, sich mit dem betreffenden Herrn auch weiterhin zu beschäftigen.

Johann Kuhnau. Zu seinem 200. Todestage 5. Juni 1922. Wer Kuhnau gewesen ist, wird in musikalisch interessierten Kreisen hoffentlich niemand mehr fragen, und sollte auch nur die eine Tatsache von ihm allgemeiner bekannt sein, daß er der Vorgänger Seb. Bachs als Thomaskantor in Leipzig gewesen ist. Indes wäre sie allein noch kein Anlaß, uns seinen Todestag ins Gedächtnis zurückzurufen, wohl aber Kuhnaus selbständige Bedeutung als Musiker.

Wem die Ehre widerfahren ist, daß Meister, wie Seb. Bach und Händel, aus seinen Melodien Anregung zu neuen Werken schöpften, der hat auch Anspruch auf die Aufmerksamkeit der Nachwelt, und diese wird in Johann Kuhnau (geb. 1660) zunächst den Vater der Klaviersonate verehren. Von seinen bis zu den Beethovenschen Gestaltungen ist freilich noch ein weiter Weg, aber es bleibt doch Kuhnaus Verdienst, die Form der Instrumentalsonate als erster Deutscher bewußt auch in die Klaviermusik eingeführt zu haben (1692 und 1696). Und welch reicher Inhalt ließ sich in diese Form füllen! Das erkannte der damalige Thomasorganist sehr wohl, und er bewies es in den „Biblischen Historien" (1700), die sein größter Erfolg wurden. Dergleichen „Invention" zwar war damals nicht neu, wohl aber war neu die Form der Programmsonate, neu auch der Versuch, über Berechtigung und Grenzen der Programmusik Klarheit zu schaffen, den Kuhnau in der Vorrede unternahm. Das 19. Jahrhundert hätte sich viel Streit und Aufregung in dieser Frage sparen können, wenn es die einsichtsvollen, klaren Erörterungen des alten Meisters gekannt hätte.

Wie kam Kuhnau dazu? Nun, er war ja kein einfacher Musikant, sondern ein gar gelahrter Mann, der das juristische Studium absolviert, mit Sprachkunde und Mathematik sich eingehend beschäftigt und lange Jahre als Advokat und Organist gewirkt hatte, bevor er als Kantor an die Thomasschule berufen wurde (1701). Also ein überraschend vielseitiger und gebildeter Künstler, der über das, was ihm zumeist am Herzen lag, die Musik, gründlich nachgedacht und ihre Erfordernisse geprüft hatte, zugleich ein scharfer Beobachter des musikalischen Lebens seiner Zeit. Was Kuhnau hierin geschaut oder z. T. wohl auch erlebt hat, das schrieb er sich von der Seele in dem „Musikalischen Quacksalber" (1700). Nur so, wie es wohl auch geschrieben wurde, „mit einem heitern, einen nassen Auge", wird man das unterhaltsame Büchlein lesen, das voll von frischem Humor und kräftiger Satire, dabei aber in seinen Ergebnissen sehr nachdenklich und lehrreich ist, auch für uns Heutige noch. Die Virtuoseneitelkeit von Nichtskönnern, die unselige Neigung so vieler Deutschen für ausländisches Wesen, ihre Ueberschätzung des fremden und Unterschätzung des eigenen Wertes — ist's denn heute bei uns anders? Und das Ganze erfüllt vom Leben des Volkes, mit Szenen aus dem privaten Musik- und dem Universitätsbetriebe, auch mit den unvermeidlichen Liebesgeschichten — alles zusammen „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" um 1700, mit großer Treue und der Realistik der alten Niederländer festgehalten, so daß der „Quacksalber" zugleich als komischer Roman auf literarischem, als Zeitsatire auf kultur- und musikhistorischem Gebiet seinem Verfasser einen bedeutenden Namen macht und dabei noch dem Musikleben unserer Zeit mutatis mutandis einen Spiegel vorzuhalten vermag. Wie im 17. und 18. Jahrhundert die Kantoren im allgemeinen die eigentlichen Träger der deutschen musikalischen Kunst waren, so wird Johann Kuhnau im besonderen immer einen Ehrenplatz unter ihnen einnehmen.

Dr. Kurt Fischer

Die Mozart zugeschriebene Motette Adoramus te (Köch. Verz. 327) von Quirino Gasparini. In einem an und für sich sehr lesenswerten Artikel der Nr. 4/5 der katholischen kirchenmusikalischen Zeitschrift „Gregorius-Blatt" (Düsseldorf) weist der Salzburger Domkapellmeister Herm. Spieß sowohl stilkritisch wie auf Grund eines Fundes überzeugend nach, daß die erwähnte, öfters aufgeführte Motette von dem Turiner Hofkapellmeister Qu. Gasparini stammt, den die Mozarts auf ihren italienischen Reisen kennengelernt hatten.

Gefahr für das Mainzer Theater. Nachdem vor kurzem schon durch die Schließung des Stadttheaters in Trier der deutschen Sache im besetzten Gebiet ein gar nicht abzusehender Schaden zugefügt worden ist, liegt, wie wir der Vossischen Zeitung entnehmen, die gleiche Gefahr auch für das Mainzer Stadttheater vor, dessen Betrieb die Stadt unter Millionenopfern im Interesse des Deutschtums im besetzten Gebiet bisher aufrechterhalten hat. Im laufenden Finanzjahr ist der Zuschuß auf mehr als 5 Millionen Mark angewachsen, wovon 3,7 Millionen auf das Theater und 1,5 Millionen auf das städtische Orchester entfallen. Die Stadtverwaltung bezeichnet es als unbedingt nötig, diesen Zuschuß zu vermindern. Werden keine Staatszuschüsse bewilligt, so ist die Stadt nicht in der Lage, einen solchen Zuschuß auf die Dauer zu leisten.

Ein Theater als Geschenk für die Arbeiter. Die Ilseder Hütte hat für ihre Arbeiter in Peine einen aus drei Teilen bestehenden Fachbau errichtet. Das Gebäude nennt sich „Peiner Festsäle" und enthält im Mittelbau ein für 900 Zuschauer eingerichtetes Theater mit einer Musterbühne, die mit den modernsten Einrichtungen versehen ist, sowie einen versenkbaren Orchesterraum, um auch Opern aufführen zu können. Ferner sind in den Seitenflügeln kleinere Festsäle für Konzerte und Vorträge, Restaurationsräume und eine aus mehreren tausend Bänden bestehende Bibliothek untergebracht.

Das Kattowitzer Stadttheater in polnischen Händen. Nachdem mit dem 15. Mai der Pachtvertrag des deutschen Direktors des Stadttheaters in Kattowitz abgelaufen war, ist diese Bühne in polnische Hände übergegangen. Direktor Henryk Czarnecki, der bisher mit einer polnischen Wandertruppe die oberschlesischen Städte bereiste, ist zum Leiter des ersten polnischen Stadttheaters in Oberschlesien ernannt worden.

In Weimar wurde auf dem städtischen Friedhofe die Asche Max Regers in einer Ehrenbegräbnisstätte beigesetzt. Zahlreiche Reger-Freunde hatten sich zu der einfachen Feier eingefunden.

Bayreuther Festspiele 1924. Wie das Bayr. Tagbl." meldet, haben dieser Tage Siegfried Wagner, der Verwaltungsrat der Deutschen Festspielstiftung, der Vertreter der Stadt Bayreuth und Sachverständige der Festspielleitung die Wiederaufnahme der Bühnenfestspiele besprochen. Wegen bestehender Schwierigkeiten und der für die künstlerische Ausgestaltung nötigen Arbeiten können die ersten Festspiele nicht, wie beabsichtigt, im Jahre 1923, bestimmt aber 1924 gehalten werden. Für diese sind bereits eine Anzahl von Künstlern gewonnen. Die Vorproben sollen noch in diesem Sommer beginnen.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Sünde", Oper in 3 Akten von Gustav Laska (Schwerin, Landestheater).

„Das Martyrium des heiligen Sebastian" von Debussy; „Die Fürstin Chovansky von Mussorgsky; „Spanische Stunde" von Ravel; „Der einzige Mann" von Hastl; „Blaubart" von Offenbach-Sternheim; „Frühlingsfeier" von Stravinsky; „Sumika" von Pick-Mangiagalli (Frankfurt a. M., Opernhaus).

„Satyros", zweiaktige musikalische Komödie von W. von Baußnern (Basel, Stadttheater).

„Undine", Oper von E. Th. A. Hoffmann, bearbeitet von Pfitzner (Aachen, Stadttheater).

„Der Walzertag", komische Oper von E. Kaufmann-Jassoy (Liegnitz, Stadttheater).

„Die Geißelfahrt", Oper von Gerhard von Keußler (Hamburg, Februar 1923, Stadttheater).

„Frühlingsregen", komische Oper in drei Akten von Hermann Durra (Nürnberg, Stadttheater).

KONZERTWERKE

Sechste Sinfonie für Sopran und Orchester, Psalm der Liebe von Wald. von Baußnern (Düsseldorf).

Sinfonische Stücke von E. Adamič, Sinfonische Variationen von S. Premrl (Laibach, Sinfonieorchester).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

Das Kirchlein im See. Romantische Oper in drei Aufzügen, Dichtung von Georg Günther, Musik von Paul Gläser. (Uraufführung am Altenburger Landestheater, 30. April 1922.)

Dank der wiederholt erfolgreichen Aufführung des Oratoriums „Jesus" in Altenburg ist es dem Komponisten Paul Gläser gelungen, auch seine Erstlingsoper hier auf die Bühne zu bringen. — Das Textbuch folgt bekannten Spuren; die Erlösungsidee ist vorherrschend. Der Stoff entsproßt (wie im „Fliegenden Holländer") der nordischen Sage und wird vom Schicksale liebender Menschen durchwoben. Wie dort in der Ballade vom fliegenden Holländer, so ist hier in der Ballade von der Freifrau und ihrem Buhlen der Inhalt des Stückes keimartig enthalten. Freifrau und Bauer, sie pflogen der heimlichen Schande, töteten schließlich ihre angetrauten Ehehälften (Gatten bzw. Weib) und wollten den freveln-den Bund im Kirchlein weihen. Dröhnend schließt sich hinter ihnen die Kirchtür, keins kann je wieder herfür. Nur ihre Seelen können gerettet werden, wenn ein schuldloses Weib schutzsuchend dem Orte sich naht und die Pforte öffnet. Die Fischerstochter Helga, die Heldin des Stückes, wird zur Erlöserin. Vorher muß sie ihrem Liebhaber (dem Amtsschreiber Jan Harmens) entsagen und wird von Not und Tücke gezwungen, den reichen Fischhändler Hendrik, einen rohen Genußmenschen, zu heiraten. Helga findet an der Seite Hendriks keine Befriedigung. Sie flieht den Lustbarkeiten der muntern Fischer und trifft in der Einsamkeit ihren Jugendgeliebten Jan, der ihr Hoffnung macht, daß ihr und ihm geholfen werden könne durch den Geist des ertränkten Weibes, der Ahnfrau Helgas. Da wird's vor ihren Blicken hell, sie erkennt ihre Aufgabe. „Beim Kirchlein such ich Heil, der Unschuld heiligem Triebe Erlösung werde zuteil. Zur ewigen Ruhe sie bette die Opfer der blutigen Tat, entsühnt sei wieder die Stätte, die Mord entweihet einst hat." Der Betrüger Hendrik will sie zurückhalten, verfolgt sie mit seinem Schiffe zum Kirchlein, zerschellt an den Klippen und beichtet sterbend seine Schuld. Helga vergibt ihm, weiht sich fortan dem Dienste des Kirchleins und erntet dafür Lob und Dank der Fischer — und unsichtbaren Engelchöre.

In bewußter Abkehr von der ungesunden Überspannung harmonischer und melodischer Bestandteile gewisser moderner musik-dramatischer Erzeugnisse — die äußerlich wirkende, sinnliche Lusterreger, statt innerlich ergreifende, veredelnde Kunstwerke sind — hat sich Gläser offenbar die Schöpfung der neuen volkstümlichen Oper als Aufgabe gestellt. Dies Ziel scheint er diesmal nicht erreicht zu haben; der nordische Sagenstoff liegt dem deutschen Volkstume zu fern, und der Musik fehlt es häufig an dramatischer Wucht, sie ist besonders in den Chorszenen des ersten und dritten Aufzuges zu

oratorienhaft. Trotz dieser Ausstellungen muß man sagen, daß Paul Gläser Vortreffliches zu bieten weiß. Die musikalische Deklamation ist durchaus fein behandelt, der Dialog ist spannend, das Orchester schwelgt in Wohllaut und malt in nicht alltäglichen Farben. Neuartige berückende Klangreize treten z. B. auf, wo an das ferne unglückverkündende Tönen von des Kirchleins Glocke erinnert wird. Weniger wählerisch, aber um so packender sind die lebhaften Szenen der Fischer, Fischerinnen, Kinder und Händler des zweiten Aufzuges ausgestattet.

Der musikalische Teil war von dem ersten Kapellmeister Klaus Nettstraeter liebevoll vorbereitet. Für wirkungsvolle Bühnenbilder hatte Heinz Hoffmann gesorgt. Die Hauptträger der Handlung erschienen durch hiesige Kräfte ausreichend besetzt. Am Schlusse kam es zu stürmischen Hervorrufen. Emil Rödger

„Der Tanz der Maja", Oper in einem Akt von Kurt Stiebitz (Göttingen, Stadttheater).

„Les Noces Corinthiennes", Oper von Henri Basser (Paris, Théatre National).

„Der Zwerg", Musikdrama von Alexander von Zemlinsky (Köln, Opernhaus).

„Orlando furioso", Oper von Händel (Halle, Stadttheater).

„Das Märchen von der Liebe", zweiaktige Oper von W. Lutze (Schwerin, Landestheater).

„Annelise", Oper von Carl Ehrenberg (Düsseldorf, Stadttheater).

„Der Mann im Monde", von J. Brandts-Buys (Dresden, Staatsoper).

„Venus", Oper in 3 Akten von O. Schoeck (Zürich, Stadttheater).

KONZERTWERKE

„Arkadien", sinfonische Dichtung von Kurt Peters (Altenburg, Landestheaterkapelle).

Fantasie für Klavier, Fis-Moll, von Josef Eidens; Präludium und Fuge für Streichquartett von Hermann Grabner; Konzert für Klavier und Orchester, op. 14, E-Moll, von Hermann Henrich; Sonate für Violine allein von Stefan Frenkel (Saarbrücken, Modernes Musikfest).

Klavierquintett von Max Reger (nachgelassenes Werk) (Düsseldorf, Tonkünstlerfest).

„Sapphos Tod", sinfonische Dichtung von F. Hemmann (Berlin, Blüthner-Orchester).

Orgelsinfonie von Arno Landmann (Mannheim, Christuskirche).

„Hymnus an die Tonkunst" von Alexander Friedrich Landgraf von Hessen (Frankfurt, Rühlscher Gesangverein).

Erstes Streichquartett von Roderich von Mojsisovics (Graz, Urania).

Variationen und Fuge über ein Thema von Bach, von H. Grabner; Präludium aus einer Suite op. 29, von K. Hasse; „Dem toten Geliebten", drei Gesänge von H. Unger (Elberfeld, Konzert-Gesellschaft).

„Jesus Nazarenus", geistliches Oratorium von Bruno Leipold (Schmalkalden, Schloßkirche).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

Streichquartett Es-Dur von Fr. Klose; Fünf Orchesterstücke, op. 16, von A. Schönberg; Ouvertüre in D, op. 12, für großes Orchester von Bodo Wolf; Taillefer für Chor, Soli und großes Orchester von R. Strauß (Saarbrücken, Modernes Musikfest).

„Deutsche Passion", op. 24, für Altsolo, Chor, kleines Orchester und Orgel von P. Gerhardt (Auerbach, Crimmitschau, Mittweida, Dresden und Zerbst).

„O Haupt voll Blut und Wunden", Kantate von Max Reger (Braunschweig, Domkonzert).

„Jenufa" von Jenacek; „Die Frau ohne Schatten" von Strauß; „Palestrina" von Pfitzner; „Manon" von Puccini (Frankfurt a. M., Opernhaus).

„Der grüne Heinrich", Oper von Georg Ebner (München, Nationaltheater).

„Die Ammenuhr" für Knabenchor und Orchester, Liebesszene aus der Oper „Die Vögel", für Sopran, Tenor und Orchester von W. Braunfels (Krefeld, Konzertgesellschaft).

Phantasien nach Gedichten von Tagore für Frauenchor von H. Gal; Festliches Vorspiel von E. Kornauth; Serenade für Orchester in G-Dur von C. Prohaska; Klavierkonzert Nr. 2, C-Moll, op. 18 von Rachmaninoff; Konzert im alten Stil für Orchester in F-Dur, op. 123 von M. Reger (Elberfeld, Konzert-Gesellschaft).

„Pierrot Lunaire", Melodram von A. Schönberg (Köln, Rokokosaal).

Gurrelieder für Soli, Chöre und Orchester von A. Schönberg (Duisburg, Musikfest).

„Das höllisch Gold", Singspiel von J. Bittner (Kassel, Staatsoper).

Musikfeste und Festspiele

Der Dortmunder Musikverein plant im Juni nächsten Jahres unter Mitwirkung anderer Chöre eine moderne Musikwoche. Sie soll nur zeitgenössische Tonkunst berücksichtigen und von Prof. Wilh. Sieben künstlerisch geleitet werden.

Die Göttinger Händel-Opernfestspiele, die, wie bereits gemeldet, in diesem Sommer vom 5. bis 12. Juli zum dritten Male stattfinden, bringen Händels Opern „Julius Cäsar" (Uraufführung) und „Otto und Theophano" in Bearbeitungen von O. Hagen. Solisten sind: Th. Hagen-Leisner, Eleanor Reynolds (Chicago), Wilh. Guttmann, G. A. Walter, Dr. V. E. Wolff (Berlin), Br. Bergmann (Essen), C. Feilke (Plauen). Bühnenbilder: Professor Thiersch (Halle), Regie Dr. Niedecken-Gebhardt (Münster). Prospekte versendet der Universitätsbund Göttingen, Geschäftsstelle Herzberger Landstraße 44.

Internationale Maifestspiele in Basel. Die, wie bereits berichtet, am 1. Mai mit der französischen Oper begonnenen internationalen Festspiele am Basler Stadttheater haben am 13., sowie am 17. und 19. Mai mit Gastspielen des Dresdener und Berliner Opernensembles ihre Fortsetzung genommen und gleichzeitig damit ihren Höhepunkt erreicht. Von der Dresdener Staatsoper kamen Eva von der Osten, Richard Tauber und Friedrich Plaschke und gaben als Toska, Cavaradossi und Skarpia in einer Aufführung von Puccinis „Toska" ein meisterhaftes Ensemble, dessen dramatische Kraft und gesangliche Leistung unter der trefflichen, musikalischen Leitung Gottfried Beckers (Basel) tiefgehende Eindrücke hinterließen. Am 17. Mai kamen erste Kräfte der Berliner Staatsoper zu einer mit außerordentlichem Beifall aufgenommenen Aufführung der „Mona Lisa" unter der Leitung des Komponisten Max v. Schillings. Den Gipfelpunkt musikalischen Erlebnisses bildete die Aufführung von Cornelius' „Barbier von Bagdad" am 19. Mai. H.

Musik im Auslande

Neuyork. In der jetzt beendeten Saison der Metropolitan Opera gab es 112 italienische, 38 französische, 22 deutsche und 4 englische Vorstellungen. In der nächsten Saison soll die deutsche Oper wieder den Platz im Repertoire erhalten, den sie früher innehatte. Bemerkt mag noch werden, daß Mozarts „Cosi fan tutte" die amerikanische Uraufführung erlebt hat.

Buenos Aires. Die Eröffnung des deutschen Gastspiels im Colon-Theater brachte Parsifal unter Leitung

Weingartners und unter Mitwirkung von Wildbrunn, Kirchhoff, Schipper, Braun und Bandler. Die Regie führte Wildbrunn. Die Aufführung erzielte einen außerordentlichen Erfolg.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Am 1. Oktober 1922 kommen zwei Stipendien der Mendelssohn Bartholdyschen Stiftung für Musiker, eine für Komponisten, die andere für ausübende Tonkünstler, zur Verleihung. Jede beträgt 1500 M. Gleichzeitig erfolgt die Verteilung einer Unterstützungssumme. Die Verleihung geschieht an Schüler der in Deutschland vom Staate unterstützten Ausbildungsinstitute, ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. Bewerbungsfähig ist, wer mindestens ein halbes Jahr Studien an einer der genannten Anstalten betrieben hat. Bewerbungen sind bis 30. Juni 1922 an das Kuratorium, Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, zu richten.

Eine nachträgliche Bewilligung für das Leipziger Konservatorium. Der Haushaltsausschuß A des Landtags bewilligte bei der Beratung des Haushaltskapitels 44a 150000 Mark nachträgliche Einstellung zur Unterstützung des Leipziger Konservatoriums. Außerdem wurden zwei Entschließungsanträge angenommen, in denen die Einstellung weiterer Mittel für das Leipziger und das Dresdner Konservatorium im Nachtragsetat gefordert werden.

Von Gesellschaften und Vereinen

In Eisenach ist von Conrad Freyse ein aus Musikfreunden und Berufsmusikern zusammengesetztes Collegium musicum zur Pflege der Kammermusik aus dem 18. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts gegründet worden.

Kattowitz. Ende des vorigen Jahres wurde in den polnisch werdenden Teilen des Industriebezirkes mit dem Sitz in der polnischen Hauptstadt Kattowitz der „Oberschlesische Musikpädagogische Verband" gegründet. Das Unternehmen ist in ähnlicher Form wie die schon in Deutschland bestehenden anderen Korporationen gleicher Tendenz investiert. Die Unterstützung der neuen Regierung soll für den Verband (E. V.) sofort nach der Übernahme durch Polen nachgesucht werden. Als leitende Vorstandsmitglieder wurden Professor Lubrich als I., Musikdirektor Fingas als II. Vorsitzender und Musikdirektor Wynen als Schriftführer gewählt. Die im polnisch werdenden Teile Oberschlesiens amtierenden Musiklehrer und Lehrerinnen haben sich bis auf einige wenige Ausnahmen bereits dem Verbande angeschlossen.

Wiesbaden. Der Verein der Künstler und Kunstfreunde feierte sein 50jähriges Bestehen durch eine Reihe von 10 Festkonzerten, die in der Zeit vom 12. bis 18. Mai vormittags und abends stattfanden. Da der Verein sich der Pflege der Kammermusik und Liedkunst widmet, blieben auch die Festkonzerte auf diese Kunstzweige beschränkt und boten ein Bild ihrer historischen Entwicklung. Zur Ausführung waren berufen: das „Leipziger Gewandhaus-Quartett" nebst dem Klarinettisten Schreinecke aus Leipzig und hervorragende Wiesbadener Künstler wie Brückner (Cello) und Mannstädt (Klavier); dazu als Gesangssolistin Frau Erler-Schnaudt aus München. Aus der reichen Fülle der Darbietungen sind besonders enthusiastisch begrüßt worden: die Mozartschen Werke, darunter das reizende D-Dur-Quartett mit Flöte; Haydns B-Dur- und Beethovens C-Moll- und Cis-Moll-Quartett und Violinsonate G-Dur (von Wollgandt und Mannstädt mustergültig vorgetragen); dann — nächst Streichquartetten von Schumann und Mendelssohn — Brahms' Horntrio und G-Dur-Sextett, und das besonders schwungvoll wirkende A-Moll-Quartett! Die Cellosonate von R. Strauß, ein Streichquartett von P. Gräner und ein Streichsextett von J. Klengel sind als Werke „lebender" Komponisten anzumerken. Unter den Liedergaben der Frau Erler-Schnaudt waren es namentlich die „Vier ernsten Gesänge" von Brahms und Gesänge von Hugo Wolf, Reger und Strauß, die von der überlegenen Vortragskunst dieser Meistersingerin beredtes Zeugnis ablegten. O. D.

Persönliches

Darmstadt. Der Oberspielleiter der Oper am Hessischen Landestheater, Jean Heythekker, ist ab 1. Juni unter außerordentlich ehrenvoller Berufung zum Generaldirektor der großen nationalen Opera in Amsterdam, Rotterdam und Haag ernannt. Heythekker hatte hier in den Jahren seines Wirkens eine überaus fruchtbare, unermüdliche Tätigkeit entfaltet, so daß wir ihn nur ungern scheiden sehen. An dem größten Darmstädter Opernerfolg der letzten Jahre, der Uraufführung von Reznicieks „Blaubart", trug er einen wesentlichen Anteil; auch bei anderen Gelegenheiten (so bei den Urbzw. Erstaufführungen von Humperdincks „Heirat wider Willen", Bizets „Djamileh", Mosers Rettungsversuch von Webers „Euryanthe", „Die sieben Raben", bei der großen Neugestaltung der „Zauberflöte" u. v. a. m.) erwarb er sich namhafte Verdienste, namentlich durch die plastische Lebendigkeit und eine gewisse Vornehmheit der Auffassung. Er wird in den Annalen des einstmaligen Hoftheaters, dessen Regietaten von alters her einen interlokalen Ruf genaßen, einen bleibenden Ehrenplatz finden. — Es ist für Heythekkers Charakter und Künstlertum bezeichnend, daß er, obwohl Holländer, in seiner hohen Verehrung der deutschen Geistesgüter der deutschen Oper in seinem künftigen großen Wirkungskreis seine besondere Aufmerksamkeit schenken wird, und zwar in deutscher Originalsprache, während die französische und italienische Oper nach wie vor in der holländischen Uebertragung zur Aufführung gelangt. L-n

Konzertsänger Lothar Leßig (Chemnitz) ist als lyrischer Bariton an das Landestheater Karlsruhe verpflichtet worden.

Paul Bekker hat seine Musikreferentenstelle an der Frankfurter Zeitung niedergelegt.

Eugen d'Albert hat den ersten Akt einer neuen Oper „Mareike von Nymwegen" vollendet. Der Stoff behandelt ein niederländisches Legendenthema, die Musik verwendet eine größere Zahl holländischer Volksweisen.

Kapellmeister Stransky, der Nachfolger Mahlers in der Leitung des Philharmonischen Orchesters in Neuyork, beschloß seine dieswinterliche Tätigkeit mit einem Beethoven-Abend, wobei sich nach der Eroica zum Zeichen der besonderen Anerkennung die gesamte Zuhörerschaft von ihren Sitzen erhob.

Max Fiedler wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die Pflege der Musik in Essen durch Verleihung der silbernen Ehrenplakette die höchste Auszeichnung der Stadt Essen anläßlich des Brahmsfestes zuteil.

Petersburg. Zum Leiter des Konservatoriums ist der Komponist Alexander Glasounow ernannt worden.

Kiel. Oberregisseur Dr. Kurt Elwenspoek ist zum Intendanten der Vereinigten städtischen Theater gewählt worden.

Breslau. Der Verwaltungsrat der Stadttheater G. m. b. H. hat als Leiter der Opernbühne den Intendanten des Stadttheaters in Saarbrücken und Direktor des Stadttheaters in Trier, Tietjen, gewählt.

Zug der Zeit. Der Dresdner Kammersänger Rüdiger verläßt nach Ablauf dieses Spieljahres das Dres-

dener Staatstheater, um sich ganz seinen Heiteren Abenden zu widmen. In Berlin hatte der Künstler kürzlich einen so enormen Erfolg, daß er sofort für eine Serie von Heiteren Abenden engagiert wurde.

Neue Mitglieder der Berliner Akademie der Künste. Die in der Genossenschaft der ordentlichen Mitglieder der Berliner Akademie der Künste, Sektion für Musik, erfolgte Wahl der Komponisten Professoren W. von Baußnern in Frankfurt a. M., P. Graener in Leipzig, E. Straesser in Köln-Lindenthal, zu ordentlichen Mitgliedern der Akademie der Künste, Sektion für Musik, ist vom Kultusminister bestätigt worden.

Dr. Hermann Suter ist von der Leitung der „Basler Liedertafel" zurückgetreten.

Max von Schillings ist aus der Sachverständigenkammer für die Werke der Tonkunst für Württemberg, Baden und Hessen ausgeschieden. An seine Stelle tritt Max von Pauer.

Leipzig. Lotte Sitt widmete dem Leipziger Lehrergesangverein den silbernen Taktstock, den ihr Vater, der kürzlich verstorbene Prof. Hans Sitt, einst in Wien als Ehrengabe empfangen hatte.

Hamburg. Edmund Schmid, seit zehn Jahren Lehrer am Konservatorium der Musik, ist infolge künstlerisch-pädagogischer Differenzen mit dem Direktorium aus dem Lehrerkollegium ausgeschieden.

Der bisherige Dresdner Generalmusikdirektor Fritz Reiner ist zum Dirigenten des Sinfonieorchesters in Cincinnati als Nachfolger Eugène Ysayes gewählt worden.

Krefeld. Dr. Rudolf Siegel wurde anläßlich des 50jährigen Jubiläums der Konzertgesellschaft zum Generalmusikdirektor ernannt.

Konzertnachrichten

Die Leipziger Akademische Orchestervereinigung unter Leitung von Dr. Gotthold Frotscher hat eine erfolgreiche Konzertreise nach Dresden, Bautzen, Meißen, Freiberg und Tharandt veranstaltet. Das Programm enthielt Werke von Hasse, Rameau, Quantz, Friedrich dem Großen und das IV. Brandenburgische Konzert von Bach.

M.-Gladbach. Eine dreitägige Brahmsfeier konnte auch unsere Stadt veranstalten, die dank der finanziellen Unterstützung eines besonders dazu gebildeten Komitees mit allerersten solistischen Kräften, dem auf 70 Musiker verstärkten Städtischen Orchester und dem stattlichen Männerchor des Städtischen Gesangvereins unter Hans Gelbkes Leitung einen glänzenden Verlauf nahm. Ein Volkskonzert, das eigentliche Hauptkonzert und eine Kammermusik hatten den großen Saal in der „Kaiser-Friedrich-Halle" jedesmal bis auf den letzten Platz gefüllt. Die „II. Sinfonie", die „Alt-Rhapsodie", das „B-Dur-Klavierkonzert" und die „Akademische Festouvertüre", letztere wohl nicht ohne Absicht in unserem „besetzten" Gebiet gewählt, fanden eine vorzügliche Wiedergabe, wie auch das herrliche „B-Dur-Streichquartett", das „Klavier-Quintett" und die „ernsten Gesänge". Als Solisten wurden Edwin Fischer (Berlin), Maria Philippi (Basel) und das „Rosé-Streichquartett" (Wien) und Hans Gelbke als Leiter des Festes sehr gefeiert.

Gera. Wie aus den uns zugestellten Programmen ersichtlich, entwickelte die Reußische Kapelle im vergangenen Konzertwinter unter der Leitung von Prof. H. Laber eine reiche Tätigkeit. So fand u. a. die Uraufführung von R. Koczalski, Lento sostenuto für Violoncello und Orchester statt. Ferner wurden an Erstaufführungen geboten: E. Erdmann, Sinfonie D-Dur; Ture Rangström, Elegische Suite für Streichorchester; A. Glazounow, Spielmanns Gesang; Reznicek, Sinfonie D-Dur; W. Braunfels, Phantastische Erscheinungen eines Themas von H. Berlioz op. 25; Händel, Concerto grosso in H-Moll; A. Bruckner, Fünfte Sinfonie B-Dur; O. von Chelius, Und Pippa tanzt. Sinfonische Dichtung, op. 28; Mahler, Fünfte Sinfonie.

Geschäftliche Mitteilung

Mit diesem Hefte geht das II. Quartal zu Ende. Wir bitten unsere Leser, das Abonnement rechtzeitig zu erneuern, damit die Zustellung keine Unterbrechung erleidet. Die neuen Bezugsbedingungen sind am Fuße der nächsten Seite angezeigt.

Unsere Mitarbeiter machen wir darauf aufmerksam, daß Drucksachen, die auf dem Umschlag Vermerke wie: Eilt! Wichtig! Korrekturen! usw. tragen, von der Post ebenso als vollportopflichtige Briefe angesehen werden, wie auch Manuskriptsendungen, denen Notizen oder gar ganze Briefe beigefügt sind. Wir haben jetzt derart viel Strafporto zu zahlen, daß wir uns schließlich genötigt sehen, die Annahme aller mit Strafporto belasteten Eingänge künftig zu verweigern. Wir bitten unsere Mitarbeiter, sich einmal **genau** über die bestehenden Postvorschriften zu erkundigen.

Schriftleitungsvermerk

Dem vorliegenden Heft liegt ein Prospekt der Firma N. Simrock, Berlin, über Kompositionen von E. Bohnke bei.

BEZUGS-BEDINGUNGEN

DER „ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK"

AB 1. JULI 1922 KOSTET DIE Z. F. M. VIERTELJÄHRLICH:

IN DEUTSCHLAND UND DEUTSCH-ÖSTERREICH:
Durch Buch- und Musikalienhandlung zum Abholen M. 45.–
Beim Postamt bestellt und bezahlt (einschl. Postgeb.) M. 48.–*
(*Nur innerhalb Deutschlands)
Vom Verlag direkt unter Streifband einschl. Porto M. 55.–
(Einzelhefte M. 9.–, Spezialhefte M. 12.–, Doppelhefte M. 15.–)

IM AUSLAND:
Durch Buch- und Musikalienhandlung
nach Baltische Staaten, Balkanstaaten, Polen, Tschecho-Slowakei u. Ungarn . . . . M. 45.–
Nach allen sonstigen Auslandsplätzen . . . . M. 100.–
Bei direktem Bezug vom Verlag kommen zu obigen, im voraus einzusendenden Preisen Portospesen, z. Zt. für 6 Hefte M. 20.–

Einbanddecken für den Jahrgang 1921 M. 20.–

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 13, erscheint am Sonnabend, den 8. Juli 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 13/14 — *Leipzig, Sonnabend, den 8. Juli* — Juliheft 1922

Musikalische Gedenktage

1. 1592 Marco Antonio Ingegnerie † in Cremona — 1784 Friedemann Bach † in Berlin / **2.** 1714 Christoph Willibald Gluck * in Weidenwang — 1911 Felix Mottl † in München / **3.** 1862 Friedrich E. Koch * in Berlin / **4.** 1854 Heinrich Zöllner * in Leipzig / **5.** 1864 Stephan Krehl * in Leipzig / **6.** 1739 Friedrich Wilh. Rust * in Wörlitz bei Dessau / **7.** 1860 Gustav Mahler * in Kalischt / **8.** 1826 Friedrich Chrysander * in Lübtheen i. M. / **10.** 1835 Henri Wieniawski * in Lüblin — 1919 Hugo Riemann † in Leipzig / **12.** 1773 Johann Joachim Quantz † in Potsdam — 1847 Heinrich Barth * in Pillau bei Königsberg i. Pr. / **15.** 1857 Karl Czerny † in Wien / **17.** 1871 Karl Tausig † in Leipzig / **18.** 1849 Hugo Riemann * in Großmehlra / **19.** 1873 Ferdinand David † in Klosters (Schweiz) / **20.** 1837 Hans Sommer * in Braunschweig / **22.** 1826 Julius Stockhausen * in Paris / **25.** 1780 Theodor Weinlig * in Dresden / **26.** 1782 John Field * in Dublin / **28.** 1750 Joh. Seb. Bach † in Leipzig / **29.** 1856 Robert Schumann † in Endenich bei Bonn / **31.** 1886 Franz Liszt † in Bayreuth

Vom Tonkünstlerfest in Düsseldorf am 3.–8. Juni

Von Dr. Alfred Heuß

Haben wir noch eine zeitgenössische deutsche Musik? In diese schicksalsschwere Frage zieht sich schließlich alles zusammen, was es über das Tonkünstlerfest des deutschen Musikvereins anläßlich seiner 52. Jahresversammlung zu sagen gibt. Und es liegt wohl etwas von Symbolik darin, daß dieses Fest auf besetztem Gebiete, in Düsseldorf, stattfand, wo man auf Schritt und Tritt an die Fremdherrschaft erinnert wird. Steht es um die deutsche Musik erheblich anders? Das wäre die Hauptfrage, die wir uns hier zu stellen hätten.

Wir erleben heute, und hierauf konnte schon wiederholt, besonders in dem Gedenkartikel auf Brahms hingewiesen werden, die Konsequenzen einer Kunstpolitik, die zu begründen und zu fördern der Allgemeine Deutsche Musikverein als seine erste Aufgabe angesehen hat, nämlich das deutsche Musikleben im „Sinne einer fortschreitenden Entwicklung" zu beeinflussen. Es ist dies dem Verein deshalb so ausgezeichnet gelungen, weil die von ihm vertretene Tendenz ohnedies in der Zeit lag und eine organisierte Gegenbewegung vollständig fehlte, somit dem absichtlichen „Linksschwenken" kein Widerstand sich entgegenstellte. Und so hat es in dem künstlerisch bereits stark angefressenen 19. Jahrhundert sozusagen niemand gegeben, der das Vorgehen des Liszt-Brendelschen Vereins als im gleichen Grade unkünstlerisch wie anmaßend gekennzeichnet, und es gerade auch vom deutschen Standpunkt aus beleuchtet hätte. Kein Volk in der abendländischen Weltgeschichte ist derart für die individuelle geistige Feinheit eingetreten wie das deutsche, keine Kultur weist gerade auch deshalb eine größere Mannigfaltigkeit der „Gesichte" auf wie die deutsche, jeder originale deutsche Künstler will und muß die Welt an und in sich selbst erfahren haben, indem er instinktiv fühlt, daß er nur hierdurch etwas Eigenes wird, er studiert mit dämonischem Eifer, wessen er habhaft werden kann, er durchwandert Deutschland, sucht Italien auf, hört in dieser und jener Art auf die „Stimmen der Völker" und sucht sie zu einem eigenen, originalen Klang zusammenklingen zu lassen. Der andere aber erfüllt sein Schicksal in

Deutschland oder Österreich, ein Haydn kommt dreißig Jahre nicht aus Eisenstadt heraus, sich völlich abseits von der Welt entwickelnd und dennoch eine Welt findend, die keine mehr bewunderten als Franzosen und Engländer, wie anders wieder Mozart, Gluck oder Beethoven! Sie alle gehen ihrer innersten, leise klingenden Stimme nach, um früher oder später zu finden, was in ihrem tiefsten Innern schlummernd nach Erfüllung sich sehnte. Kurz, jeder von ihnen — und mit ihnen ungezählte kleinere echte deutsche Musiker — hat seine Eigen-Entwicklung gehabt, keiner wußte zunächst, wohin die Fahrt ging, fühlte aber, daß ein echter Mensch und Künstler in seinem dunklen Drange sich des rechten — d. h. eben des seinem Wesen entsprechenden — Weges wohl bewußt sein werde.

Und nun tut sich im Herzen von Deutschland ein sich ausdrücklich deutsch nennender Verein auf und sein geistiger Führer spricht mit der liebenswürdigsten Miene des kosmopolitischen Weltmannes: Ecoutez, musiciens allemands! Um der deutschen Musik und vor allem euch selbst einen Dienst zu erweisen, gebe ich den Rat, euch nicht beliebig zu entwickeln, sondern nach einer ganz bestimmten Richtung hin, die ich euch im einzelnen noch genauer bezeichnen werde. Je geschlossener wir vorgehen, desto schneller, nachdrücklicher und umfassender werden wir unser Ziel erreichen und die eigentliche Macht in der deutschen Musik ausmachen. Fürchtet euch nicht, sondern vertraut mir vielmehr hemmungslos, zumal ich euch gerade auch das bringe, was euch Deutschen abgeht. Euch fehlt die künstlerische Organisation, ein bestimmtes Ziel, ihr seid Träumer, jeder meint, er müsse seine eigenen Traumgesichte haben und auf seine eigene Fasson selig werden. Damit kommen wir, meine lieben deutschen Freunde, in der Zukunft einfach nicht durch; es geht nicht, daß jeder gewissermaßen in den Tag hineinlebt. Sondern wir brauchen ein einheitliches Programm, wir müssen an die Zukunft, unsere Zukunft natürlich, denken, und da diese zugleich die der deutschen Musik sein wird und sein muß, gilt es, parteipolitisch zusammenzuhalten. Die Zukunft, meine lieben deutschen Freunde, liegt in der Partei, und zwar selbstverständlich derjenigen Partei, die mit aller Kraft und mit allen überhaupt zu Gebote stehenden Mitteln die fortschreitende Entwicklung vertritt und besorgt. Und gerade das wollen wir ja. Nochmals, meine Freunde, Partei und zwar Linkspartei, das ist die eigentliche Zukunftsmusik, in der Kunst ebensosehr wie im politischen Leben. Sie wissen zur Genüge, daß die Deutschen schlechte Politiker sind, ich zeige Ihnen nunmehr, durch welche Politik Sie in der Musik zu einem großen Ziele, zur Macht gelangen. Hierfür ist aber notwendig, daß Sie gemeinschaftlich in einer ganz bestimmten Richtung marschieren, sonst werden Sie — das ist meine feste Überzeugung — von den umliegenden Musikvölkern, sowohl den Franzosen als besonders auch den Slawen, überholt. Ich bringe Ihnen aber gerade hierin frohe Botschaft, indem ich Ihnen verkünde: Es wird in der Zukunft weit weniger darauf ankommen, was man zu sagen hat, sondern darauf, womit man es sagt, auf die Mittel also. Und diese — lassen Sie mich etwas leiser sprechen, auf daß es kein Unberufener hört — kann ich Ihnen reichen, wie sie mir ebenfalls und zwar von dem größten zeitgenössischen Musiktheoretiker, dem Franzosen François Fétis, gereicht worden sind. Ich sage weiter gar nichts, dort werden Sie über den Tonalitätsbegriff aufgeklärt werden. Sublime, meine Herren, sublime! Sie mit Ihrem deutschen theoretischen Verstand, worin Sie alle anderen Nationen übertreffen — erkennen Sie nicht, welch guter Deutscher ich bin —, werden das Entscheidende, wenn Sie sich recht vertiefen, bald erfassen, wobei es wirklich nichts schadet, wenn Sie Ihre deutsche Seele etwas auf die Seite stellen. Diese hat, wie Sie alle klar genug fühlen, ihre großen Triumphe sowieso hinter sich — kommen Sie mir ja nicht mit meinem Freund Richard Wagner, denn das ist ein Kapitel für sich —, so daß es unbedingt nötig ist, sich noch auf etwas anderes einzustellen. Das verlangt die „fortschreitende Entwicklung", auf die jeder von uns bedingungslos schwört, nun einmal kategorisch. Im Interesse der Partei wird der eine oder der andere vielleicht ein kleines Opfer bringen müssen, ich weiß aber, daß der Verein ihm dieses dutzendfach vergüten kann, denn uns, den unentwegt fortschrittlichen Musikern, gehört die Zukunft. Es lebe, meine deutschen Freunde, die fortschreitende Entwicklung!

Wer die Geschichte der deutschen Musik in den letzten fünfzig Jahren mit Augen, denen gewissermaßen der Star gestochen worden ist, zu überblicken vermag, wird unschwer die Entdeckung machen, daß sie ziemlich genau dem oben mitgeteilten Programm entsprechend verlaufen ist und wir heute die entsprechenden Resultate erleben. Ohne sich dessen irgendwie klar bewußt zu sein, ist der deutsche Musikverein seiner ganzen Entstehung, Tendenz und Geschichte nach undeutsch bis ins Mark hinein, wobei das scheinbar geradezu Unglaubliche weiterhin darin besteht, daß die deutschen Musiker davon gar nichts merkten, im Gegenteil noch der Meinung waren, sie seien in einem urdeutschen Verein. Es ist geradezu toll und auch wirklich nur in Deutschland möglich: Eine Vereinigung, die auf Grund eines schließlich doch geradezu marxistisch-engelsschen Programms ihre Leute ebenso systematisch nach links hetzt wie sie die ganze deutsche Vergangenheit verleugnet, und nun über ein halbes Jahrhundert mit geradezu mephistophelischer Gründlichkeit — nur sah man eben den Pferdefuß nicht — an dem Niedergang

und der Auflösung der deutschen Musik arbeitet, diese Vereinigung wird als die für das deutsche Musikleben entscheidende Instanz angesehen und ist es auch. Immer wieder greift man sich an den Kopf und fragt sich, wie denn etwas Derartiges möglich gewesen ist und findet die Antwort schließlich nur darin, daß diese ganze Zeit mit ihrer auf die Nerven gehenden Deutschtümelei überhaupt nicht mehr wußte und fühlte, was dem deutschen Wesen entspreche, was deutsch sei. Und so fielen die deutschen Musiker auf ein bestrickendes Ausländertum in ähnlicher Weise herein wie die deutschen Arbeiter auf das internationale Programm der Marx und Engels. Auch darin herrscht Übereinstimmung, daß Liszts Kunst materialistisch ist, sein Materialismus aber als christliches Gegengewicht die Ekstase hervorbringen mußte, weshalb Liszt in seiner Doppeleigenschaft als materialistischer Ekstatiker auch nicht leicht zu erkennen war. Nichts wäre auch in dieser Beziehung nötiger als eine wirkliche Biographie dieses Mannes. Mit eiserner Hand müßte da zugegriffen werden, indem es sowieso allmählich Zeit wäre, daß die Damenherrschaft in Sachen der Lisztschen Biographik gebrochen würde. Es zeigte sich dann auch, daß Liszt nicht durch seine Werke als solche, sondern was hinter ihnen und seiner ganzen Persönlichkeit steht, wichtiger für die deutsche Musik gewesen ist als selbst ein Wagner mit seinen ganzen Werken und Schriften. Wagner wirkte ganz offen und ohne weiteres kontrollierbar, Liszts Prinzip aber nagte heimlich, langsam und intensiv an den Wurzeln der deutschen Musik.

Das läßt sich nun eben heute, nachdem die Revolution auch auf diesem Gebiet die letzten Dämme weggespült hat, mit aller nötigen Sicherheit aussprechen. Zunächst, was hat das Fortschrittsprogramm zur Folge gehabt? Kurz gesagt, die ödeste Gleichmacherei in Sachen moderner deutscher Musik. Nicht die Individualität sollte ja in erster Linie maßgebend sein, sondern der möglichst moderne, fortschrittliche Zug, und was eben modern und fortschrittlich sei, darauf hatte man sich schon lange geeinigt, wie es sich in einer materialistischen Zeit von selbst ergab, das waren die künstlerischen M i t t e l, worüber an dieser Stelle immer und immer wieder gesprochen worden ist. Wie im Parteileben die Gesinnung den Mann macht, so stempeln die Mittel einen heutigen Komponisten ab. Indem sich nun jeder dieser hoffnungsvollen Jünglinge auf diese Mittel stürzt und ihnen möglichst noch einen besonderen Trick abringt, entstand eben diese „Gleichheit“: Das Prinzip der Masse siegte. Hört man heute etwa ein Dutzend eigentlich moderner Kompositionen verschiedener Autoren, so ist es ganz ausgeschlossen, einzelne Individualitäten herauszumerken, alles gehört schließlich in einen Topf. Am diesjährigen Tonkünstlerfest zeigte sich dies besonders eklatant, kaum eine einzige moderne Komposition ließ auch nur die Umrisse einer Individualität, einer Persönlichkeit ahnen.

Die zum Prinzip erhobene Beschäftigung mit den Mitteln und zwar ganz einseitigen modernen Mitteln wirkt aber nicht allein individualitäts-zerstörend, sondern stellt naturgemäß diejenigen Komponisten an die vorderste Stelle, die sich für eine derartige Betätigung besonders eignen. Und gerade auch hier erleben wir heute die letzten Konsequenzen.

Indem die spekulativ-theoretische Beschäftigung mit den von allem Seelischen losgelösten Tönen in einer Zeit wie der heutigen mit einer gewissen Naturnotwendigkeit zur Atonalität und sonstigen Exzessen führen mußte, ergab es sich gewissermaßen von selbst, daß Komponisten jüdischer Abstammung in ungeahnter Menge in den Vordergrund treten konnten. Dazu kommt noch, daß der eigentliche Jude einen scharfen Instinkt für das „Modernste“ hat, so daß er denn heute, ganz gleich wie in der Politik, der gegebene Vertreter für die „fortschreitende Entwicklung“ ist. Ich denke, über diese grundlegenden heutigen Fragen können und müssen wir in aller Ruhe reden, zumal es sich ja um mathematische Tatsachen handelt. Am letzten Tonkünstlerfest in Nürnberg stammten 70 oder 80 Prozent der aufgeführten Werke von Juden, und man hat dem deutschen Musikverein deshalb natürlich Vorwürfe gemacht. Trotz allem nicht mit vollem Recht! Denn ein Verein mit der Tendenz des Musikvereins ist ja geradezu statutenmäßig verpflichtet, Werke aufzuführen, die am stärksten dem Fortschrittsprinzip huldigen, und da nun einmal, wie eben geschildert, die Juden auf Grund dieses „Systems“ an vorderste Stelle und gleich dutzendweise gelangen mußten, so ist das alles ganz folgerichtig. Der Fehler liegt nicht so sehr an dem derzeitigen Vorstand und seinem Musikausschuß, als eben an der denkbar undeutschen, für das heutige Judentum wie geschaffenen Tendenz des Vereins, die sich nun eben heute, wie gleich anfangs bemerkt, bis in die letzten und eigentlichen Konsequenzen auswirkt. Freilich, der Verein soll sich, so er nicht die Kraft hat, den Hauptparagraphen seiner Statuten zu ändern und damit zugleich eine Reform an Haupt und Gliedern herbeizuführen, jüdischer oder besser und bestimmter, jüdisch-internationaler Musikverein nennen. Dann ist somit alles in Ordnung. Die Bekämpfung und Niederwerfung eigentlich deutscher Musik ist dem Verein in zäher, jahrzehntelanger Musik glücklich gelungen, deutsche Komponisten geben, wie auch Düsseldorf zeigte, lediglich noch Gastrollen, und so sind wir denn glücklich soweit, mit aller wünschenswerten Deutlichkeit ausrufen zu können: Es lebe die jüdische Internationale in der „deutschen“ Tonkunst!

Ich sagte, hierüber müsse in aller Ruhe aber deutlich gesprochen werden. Jede starke Erregung

wäre hier gar nicht am Platze, denn wir stehen vor glatten Tatsachen, die sich auf ganz natürliche Weise ergeben mußten. Sie sind weiter nichts als die Auswirkung der Lisztschen Tendenz, wie wir uns ja für all' das, was wir heute durchzumachen haben, vor allem an die Adresse unsrer Altvordern zu wenden haben. Nur nützt dies natürlich nichts Unmittelbares, wohl aber soviel, daß wir erkennen lernen, wo der Fehler gleich schon geboren wurde. Die deutschen Musiker, soweit sie sich überhaupt noch um den Musikverein kümmern, müssen sich klar darüber werden, wie es um diesen und die deutsche Musik überhaupt steht, und hier das Meinige beizutragen, ist schließlich der einzige Zweck dieser Ausführungen. Es muß zu entscheidenden Auseinandersetzungen kommen, und einen Anfang hierzu zeigte immerhin das Düsseldorfer Fest: Das waren die Ausführungen des Dirigenten Dr. R. Siegel in der Hauptversammlung. Da unter ernsten deutschen Musikern keine Meinungsverschiedenheit darüber besteht, daß seit Jahren das künstlerische Ergebnis der Tonkünstlerfeste minimal ist, indem sich die meisten Uraufführungen als Nieten herausstellen, drang Siegel darauf, das Hauptgewicht der Feste auf die Hauptversammlung zu legen, die Konzerte aber mehr als Beigabe zu behandeln. Das sollte denn doch wohl heißen, daß man über sich zu Klarheit zu dringen sucht, und Fragen behandelt, die den Verein in einen andern Kurs zu bringen vermögen. Was die Konzerte betreffe, so sollten auch solche Werke zur Aufführung gelangen, die ihres Wertes wegen zu fördern seien, wobei u. a. auch Pfitzners „Von deutscher Seele" genannt wurde. Das wäre nun tatsächlich in Anbetracht der zur Aufführung gebrachten völlig wertlosen Chorwerke etwas gewesen, weniger deshalb, weil Pfitzners Werk nicht zu hören ist, sondern um zu sehen, wie sich gerade die Musiker des Musikvereins zu einem derartigen ausgeprägten Werk stellen. Wie heute die Verhältnisse liegen, wäre es ihm wohl gar nicht so sonderlich gut gegangen. Denn man konnte tatsächlich die Beobachtung machen, daß ein größerer Teil der am Fest beteiligten jungen Musiker nicht deutscher Abstammung waren — für die meisten deutschen Musiker sind heute die Kosten zum Besuch des Festes gerade in dem besetzten Gebiet unerschwinglich —, und diese Musiker schwören nun einmal auf die Internationale. Indessen, dies nebenbei. Wie wäre es z. B., wenn ein Werk wie Dräsekes Sinfonia tragica, die die allerwenigsten jüngeren Musiker kennen, an einem Tonkünstlerfest aufgeführt und erneut zur Diskussion gestellt würde? Man will doch schließlich von einem fünftägigen Fest etwas Wirkliches mitnehmen.

Es war nun bezeichnend, daß der Vorsitzende Dr. F. Rösch die Vorschläge Dr. Siegels unter den Tisch fallen ließ, obwohl hinreichend Stimmung vorhanden war, sich mit ihnen näher zu beschäftigen. Es wird auch allmählich Zeit, daß die deutschen Musiker ihre Angelegenheiten mit ganz anderer Entschiedenheit selbst in die Hand nehmen als es bis dahin geschehen ist, wobei es sich von selbst ergibt, daß sie sich mit ihrem derzeitigen Vorsitzenden auseinanderzusetzen haben werden. An die Spitze des Vereins gehörte ein bedeutender, ausgeprägt deutscher Musiker von großer Energie, der imstande wäre, den Verein auf völlig andere, nämlich deutsche Grundlagen zu stellen. Sonst bleibt's eben bei dem, was gesagt worden ist, daß der Verein für deutsche Musikverhältnisse erledigt ist, weil er sich mit „fortschreitender Entwicklung" selbst erledigt hat. Darüber müssen wir uns ganz im klaren sein.

Über die zur Aufführung gebrachten Werke können wir uns kurz fassen, einmal ihrer Qualität wegen, ferner weil es sich größtenteils überhaupt nicht um ein deutsches Musikfest handelte. Auch nicht eine einzige Persönlichkeit trat unter den modernen Komponisten hervor, um so reichlicher floß aber der atonale Segen, vor allem in der sinfonischen Fantasie für Klavier und Orchester von Alois Haba (Schüler von Schreker), der Genie-Hoffnung der Modernsten, einer Sonate für Flöte und Klavier von Paul A. Pisk (ebenfalls bei Schreker gezüchtet), einem Streichquartett von A. Schnabel, einer Passacaglia für Orchester von dem Schönberg-Schüler A. von Webern und der sinfonischen Musik von E. Peeters. Die Auseinandersetzung mit derartiger Musik wird mir gar nicht sonderlich schwer; der heutige Mensch ist an derartige infame Geräusche hinreichend gewöhnt, die atonale „Straßensinfonie" ist uns in dieser und jenen Art derart geläufig, daß man sich mit etwas gutem Willen auf eine Musik, die auf all das auf mühseligste Art verzichtet, was diese Kunst so unsagbar herrlich macht, ziemlich bald einstellt und man eigentlich wünschen möchte, es gehe noch schärfer zu, damit man sich weniger langweile. Und schließlich: Ist ein Vogelkonzert nicht ebenfalls atonal, der ganze atonale Schwindel also nicht eine uralte Sache? Immerhin, die Flötensonate von Pisk war wirklich infam; es tat so, wie wenn zwei grundunmusikalische Spieler in der Art drauflos fantasieren, daß keiner auf den andern auch nur im mindesten eingeht. Man muß diese amusischen Leute aber ruhig schalten lassen oder noch besser, sie noch weiter nach links setzen, auf daß es noch lieblicher klinge. Haba ist denn auch richtig bei den Vierteltönen angelangt; da diese aber eigentlich bereits antiquarisch geworden sind, wird jetzt sogar von Achteltönen gesprochen. Warum nicht? Diese ganze moderne Musik gehört ja in akustische Laboratorien und ist schließlich auch in solchen entstanden. Die als solche impotente Musik von Peeters erfordert deshalb ein paar Bemerkungen, weil der Komponist das neueste theoretische Steckenpferdchen, das „lineare", in besonders ausdrücklicher Weise reitet, wie ja unsere Modernen von theoretischen Entdeckungen stärker abhängen wie Neugeborene von der Saugflasche; nur enthält leider die theoretische Saugflasche nichts Nährendes, sondern aqua destillata, woher auch die außerordentlich hohe Sterblichkeitsziffer der eben geborenen neuen Werke herrühren dürfte. Linear, lieber Leser, heißt schließlich so viel, wenn eine Hand, d. h.

eine Stimme, nicht weiß, was die andere tut, wobei man leider nur nicht sagen kann, daß jede sich des rechten Wegs bewußt sei, und so entsteht eine Stimmführung, ein Kontrapunkt, der in seiner Art eben so „kommunistisch“ ist, wie der harmonische Hexensabbat. Wie denn schließlich all diese fessellosen „Methoden“ zum mindesten in der Wirkung aufs gleiche hinauslaufen. Das Buch Kurths vom „linearen Kontrapunkt“, der übrigens in der modernen Praxis schon lange, allerdings denkbar unbachisch, da war, mußte ja auf modernste Komponistenseelen einen ganz besonderen Eindruck machen, während uns diese Theorie in ihrer geradezu primitiven Einseitigkeit und schließlich materialistischen Auffassung der Musik sehr bald verdächtig wurde. Peeters bekennt sich ausdrücklich zu ihr, signalisiert sie als „zusammengeballte drängende Kraft mit harmonischer Grundlage nur so weit, als durch sie die Kraft nicht umgebogen werde; der Höhepunkt erfordere natürlich Zusammenfassung beider Elemente.“ Wie gnädig! Das eben macht die „lineare“ Kontrapunktik bei Bach aus, daß sie bei aller Selbständigkeit zugleich auch harmonisch ist, in dieser Synthese bei stärkster Spannungsweite der beiden Prinzipien das Wesen der Bachschen Kontrapunktik besteht. Nachdem man nun aber harmonisch zur Atonalität gelangt ist, kann natürlich das lineare Prinzip seine wüstesten Orgien feiern, und daß hierfür Bach zum Paten gemacht wird, gehört zu den glorreichsten Witzen unserer Musikepoche. Das Bezeichnende ist überhaupt auch darin zu suchen, daß sich die modernen Komponisten ganz genau bewußt sind, in welchem „Stil“ sie schreiben, d. h. sie wählen sich ihn gewissermaßen aus. Sich stilistisch über sich klar werden, bedeutet nun aber die höchste Bewußtseinsstufe eines Künstlers, die mit dem Produzieren auch nicht das geringste zu tun hat und deren Erkenntnis zur Aufgabe der späteren Stilkritiker gehört. Und nun unsere modernen Komponisten! Einerseits spielen sie sich — weil dies heute zum guten Ton gehört — als die unbewußtesten Individuen auf, halten jedes Bewußtsein im Produzieren für höchst verdächtig. Was aber der größte und sich seines Tuns bewußteste Meister nicht weiß und wissen kann, das wissen sie schon zum voraus. Mit einem gewissen Fanatismus hat sich der Pianist A. Schnabel aufs modernste Komponieren geworfen und auch mit seinem Streichquartett bei vielen Fachleuten einen Erfolg erzielt. Da jede spontane echte melodische Erfindung ad acta gelegt ist, somit jeder geschulte Musiker mit kombinatorischer Produktionsfähigkeit nach Absolvierung moderner Spekulations-Kompositionsmethoden komponieren kann, kommt es schließlich auch hier nicht wenig darauf an, ob man dies mit mehr oder weniger Geist zu tun vermag. Und so war eigentlich ohne weiteres zu erwarten, daß ein volljähriger, geistvoller Pianist wie Schnabel jungen Leuten ohne jede stärkere Physiognomie immerhin den Rang ablaufen werde. Im übrigen glaube ich bestimmt sagen zu können, daß der bewußte schöpferische Funken in Schnabel nicht wohnt.

Eine angenehme Überraschung gab's unter den modernen Instrumentalwerken nun aber doch, und zwar gibt diese sogar etwas zu denken, nämlich die einsätzige Flötensonate von Ph. Jarnach, einem in Deutschland lebenden und in Paris ausgebildeten spanischen Komponisten. Wohlgeformt, das Verhältnis der beiden Instrumente fein abgewogen, die modernen, von Atonalität aber absehenden Mittel von einem liebenswürdigen Innern in Bewegung gesetzt, zeigt ein derartiges Werk, daß man sich in Deutschland immer wieder darüber klar zu sein hat, was die deutsche Musik romanischer Kunst verdanken kann und daß es ganz verkehrt wäre, sich auf sich selbst zurückzuziehen. Man suche die Romanen — und das taten unsere großen Meister — dort auf, wo sie für den deutschen Künstler einen Ausgleich bedeuten können, hüte sich aber davor, ihre Schwächen nachahmen nnd womöglich übertrumpfen zu wollen.

Lange nicht so gut in der fachmännischen Beurteilung ging's demjenigen Werke, das unter den ganz wenigen ausgeprägt deutschen die erste Stellung hätte einnehmen sollen, der Sinfonie Nr. 5 in G-Dur von Ewald Sträßer, die ihre Uraufführung erlebte. Vielfach wurde sie mit einem einzigen Hieb als eklektisch abgetan, was mir nun weit bezeichnender für die heutige Kritik als für das Werk erscheint. Ich frage: Ist es schwerer, die Sprache der Klassiker derart zu beherrschen, daß eine vollwertige musikalische Persönlichkeit sich in ihr mit vollendeter Natürlichkeit aussprechen kann, oder aber ist der unmittelbare Anschluß an die moderne Tonsprache schwerer? Daß das letztere Hunderte schalster Talente fertig bringen, zeigt die heutige Produktion nur zu deutlich, eine Sinfonie wie die Sträßersche läßt sich nun aber wirklich nicht aus dem Boden stampfen. Der zweite Satz ist zu allem hin etwas derart Entzückendes, daß sich von der modernen Musik gründlich den Magen verdorben haben muß, wer sich darüber nicht herzlich zu freuen vermag. Wer wird überhaupt von einer G-Dur-Sinfonie Tiefsinn und abgründiges Wesen erwarten? Soll man sich nicht darüber freuen, daß es überhaupt noch Musiker gibt, die ein wirkliches G-Dur-Werk schreiben können, und wäre dies mit der modernen Harmonik möglich? Schade, daß der letzte Satz wirklich zu leicht wiegt, ein bischen ins glatte Mendelssohnsche Fahrwasser gerät. Aber im übrigen, warum sollen wir keine Werke haben dürfen, an denen sich unverdorbene musikalische Menschen von Herzen freuen können, ohne daß ihnen diese Freude nachträglich verekelt wird? Aber so ist es eben heute. Die Fachleute hören zuerst darauf, mit welchen Mitteln gearbeitet wird, nicht aber darauf, ob ein Komponist etwas Wirkliches kann und zu sagen hat. Welch großer Unterschied bestand nun zwischen dieser Sinfonie und einem anderen gut deutschen Werk, das ebenfalls nichts „Neues“ bot, dem Streichquartett von W. Knöchel! Dieses ist trotz aller Tüchtigkeit die Langeweile selbst und erledigt sich dadurch auch für die Allgemeinheit ohne weiteres. Die Sträßersche Sinfonie versetzte aber die lebhaften Rheinländer in angeregteste Feststimmung, wie man überhaupt immer wieder an die Mahnworte des Wagnerschen Hans Sachs erinnert wurde, doch auch das Volk und nicht nur die Fachleute urteilen zu lassen. Man möchte deshalb auch den Wunsch aussprechen, daß das Düsseldorfer Publikum, das an der modernen Musik wirklich kein Feuer fing und als zurückgeblieben taxiert wurde, doch ja auch weiterhin seinen gesunden Instinkten vertrauen und es sich ja nicht kopfscheu machen lassen möge. Wir verdenken es ihm in diesem Fall auch gar nicht, daß es sich auch für die Georg Gränersche Sinfonia patetica Nr. 2 ins Zeug legte, weiter nichts als eine große Wagner-Paraphrase ohne irgendwelche Selbständigkeit und insofern von Sträßers Sinfonie ebenfalls grundverschieden. Nach den vorangegangenen modernen Werken von Webern und Peeters mochte aber diese Art vollgriffiger Musik auf unbewachte Gemüter einen um so stärkeren Eindruck machen, während der Fachmann in solchen

Fällen einfach nicht mitmachen kann. Hier setzte auch noch ein weiteres Konzert ein, sofern in den Beifall plötzlich schrilles Pfeifen klang. Dieses wäre nun wohl trotzdem ohne weitere Folgen geblieben, wenn nicht ein anwesender Kapellmeister den Pfeifkünstler, der von der äußersten Linken stammte, gemaßregelt hätte, wodurch auch der Festdirigent Karl Panzner auf den ganzen Vorgang aufmerksam wurde, eine scharfe Rede hielt, das Pfeifen als eine Beleidigung des Orchesters auffaßte, kurz die Herrschaft loslegenden Temperaments fortsetzte. Auch in der Hauptversammlung lebte der Fall erneut auf, den in männlicher Weise beizulegen dem Vorsitzenden nicht gelang, so daß denn dieser schrille Pfiff noch weiter gellen dürfte. Das Ganze zeigt schließlich nur, daß eine gewisse Erbitterung zwischen rechts und links herrscht, die nun wohl einmal zum Austrag kommen muß. Wie es zu geschehen hätte, haben wir bereits angedeutet: Der Musikverein muß vor allem einmal wissen, wer er ist, dann weiß er auch, ob er Herr im Hause ist oder nicht. Werke wie dieses Georg Gränersche dürften aber unmöglich an einem Tonkünstlerfest zur Aufführung gelangen, damit setzt man sich ohne weiteres ins Unrecht, und in unserer aufgeregten Zeit ist dann allerlei möglich.

Unter den Kammermusikwerken bedeutete die Uraufführung von Max Regers Frühwerk, dem Klavierquintett in C-Moll, eine Oase. Sehr stark von Brahms beeinflußt, dabei noch ganz ohne harmonische Überladung, zeigt es trotz einiger formaler Mängel einen Reichtum an Musik und eine Klarheit in der ganzen Sprache, die für mich von Reger eigentlich weit Größeres hätte erhoffen lassen als es in Wirklichkeit der Fall sein sollte. Fortschrittlichen Musikern gilt Reger heute übrigens bereits so etwas wie ein Großvater, was wieder auf dem Gleichen, dem Kriterium der Mittel, beruht, indem wir es ja in der Harmonik usw. schon weit selbst über den extremsten Reger gebracht haben. Der ganze Unsinn dieser Betrachtungsweise wird da an einem neuen Beispiel ohne weiteres klar. Dennoch, etwas eigentümlich ist es mir mit dem Werk, das vor allem ein ganz entzückendes Intermezzo aufweist, ebenfalls gegangen. Diese spezifisch bürgerliche Welt des 19. Jahrhunderts ist nicht mehr ganz die unsrige, was sich mir bei der Sträßerschen Sinfonie, die an die weltbürgerlichen Klassiker anschließt, durchaus nicht aufdrängte. Dabei sind die Mittel Sträßers einfacher als die Regers.

Dann gab's natürlich auch noch Vokalmusik, ein paar Liedergruppen sowie ein ganzes Chorkonzert. Steht's heute schon um die Instrumentalmusik sehr schlecht, so um die Gesangsmusik noch viel miserabler. Was macht schließlich das Hauptcharakteristikum all dieser Musik aus? Eine geistige Dürre, eine Phantasielosigkeit, die Unfähigkeit, einen „Text" wirklich sehen zu können, alles in allem eine geistige Impotenz, die tatsächlich erschreckt, mit einem Schlage aber zeigt, wo es nun eben heute vor allem fehlt. Ich kann mir nicht helfen, ein Schopenhauer würde, so er diese Komponisten auf ihr geistiges Vermögen beurteilte, von Fabrikware sprechen. Und welch Phantasie anregende Vorwürfe lagen vor! Der Zyklus „Natur" (von W. v. Hartlieb) fordert mit seinen Einzelteilen: Die Blume, der Wald, das Wasser, der Wind usw. zu ausgeprägten Charakterstücken, wie sie Händel etwa in seinem L'Allegro gegeben hat, förmlich heraus. Welches „Gleichmaß" nun in dem Chorwerk von V. Merz, wie matt und konventionell die Phantasie! Und ganz ähnlich W. Gurlitt in seinen drei Szenen aus der musikalischen Legende „Die Heilige", in der zwei grundverschiedene Frauencharaktere eigentlich in Eins zusammenfließen. Wie lendenlahm, kreuzlangweilig, subaltern in der ganzen Erfassung des Vorwurfs. Und hätte ein Musiker die Musik sämtlicher großer Meister im Leibe und besäße die „Vorstellung" nicht, er bliebe, was er ist, Massenmensch!

Das deutsche Lied, o weh! Der Musikverein besitzt aber auch das besondere Talent, aus Nebensächlichem das Minderwertigste auszuwählen. Daß er aber ausgerechnet für dieses spezifisch deutsche Gebiet Ausländer wie Jascha Horenstein, ebenfalls ein Schüler Schrekers, und A. Jemnitz mit kaum definierbaren Produkten zu Worte kommen ließ, zeigt vielleicht klarer wie alles andere, daß deutsches Blut in dem Verein kaum mehr pulsiert. Einiges Hübsche boten Lieder von W. von Bartels, von einer geistigen Liedkunst darf man aber auch hier nicht reden.

Auch eine Oper wurde als Uraufführung geboten: „Anneliese", dramatische Ballade von Carl Ehrenberg, die es zu einem starken Theatererfolg brachte. Nach dem ersten Akt, die einen Komponisten mit wirklich dramatischen Prinzipien zeigt, hoffte ich sogar auf etwas ganz Besonderes, der zweite Akt aber, der die Probe aufs Exempel geben mußte, ob nämlich der Komponist seinen Vorwurf mit originalen Augen zu sehen vermocht habe, enttäuschte mich sehr stark, und im dritten kam's zu einem Kompromiß. Der von Andersen stammende Vorwurf als solcher ist tief menschlicher Natur: Eine Mutter, die als Weltdame ihren Sohn völlig vergaß, büßt und sühnt ihre Schuld durch ihren Tod. Es hätte sich für den Komponisten darum gehandelt, für das Phantasieleben der Frau, das das Übergewicht über die Realität erhält, einen besonderen Ton zu finden. Ehrenberg behilft sich aber mit dick aufgetragener, äußerlicher Dramatik, die kein tieferes Interesse einflößt. Schade, sehr schade.

Das Fest klang mit Regers 100. Psalm aus, der aber nicht nur gekürzt, sondern auch stark veräußerlicht gegeben wurde, so daß man des außerordentlichen Werkes nicht recht froh wurde. Es ist falsch, den Psalm auf äußere Wirkung anzulegen, vor allem den Choral derart blasen zu lassen, daß alles andere als Begleitung erscheint. Ich habe auch das Gefühl, als gehörte das Werk in die Kirche. Die Düsseldorfer Orchester- und Chorverhältnisse sind sehr gut, wenn auch nicht überwältigend, dem Festdirigenten Karl Panzner ist man für die überaus große Arbeit zu lebhaftem Dank verpflichtet, den es auch ganz besonders auf die überaus gastfreundliche Stadt und die mannigfachen, in Betracht kommenden Faktoren auszudehnen gilt.

Und nun sei es genug und übergenug. Man frägt sich zum Schluß: Wird das Düsseldorfer Musikfest, das mit seinem künstlerisch außerordentlich geringen Erfolg die Gebrechen des Musikvereins schonungslos bloßlegte, den schon lange ersehnten Wendepunkt endlich einmal bringen? Oder wird man der deutschen Musik auch weiterhin das Grab schaufeln?

Die Musik in der Weltkrise

Von Dr. Georg Göhler / Altenburg

Unter dem Titel „Die Musik in der Weltkrise“ hat die Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart ein Buch des Berliner Musikkritikers Prof. Dr. Adolf Weißmann veröffentlicht, das eingehende Prüfung verlangt.

Die Deutsche Verlagsanstalt, die jüngst den Verlag Schuster & Löffler aufgekauft hat, geht offenbar damit um, für eine bestimmte Richtung in der Musik tonangebend zu werden, und betreibt die Propaganda dafür in großem Stile. Sie hat dem Buch einen sogenannten Waschzettel beigelegt mit dem Bemerken, daß ihr mit dem Abdruck desselben nur gedient sei, wenn zu einer eigenen Kritik, auf die sie größten Wert lege, augenblicklich die nötige Zeit mangele. Einige Sätze daraus trotz der folgenden Kritik abzudrucken, scheint doch ganz dienlich, damit die Leser gleich einmal sehen, in welchen Tonarten jetzt Verleger ihre eigenen Sachen durch die Zeitungen anpreisen lassen. In dem Waschzettel heißt es:

„Aus diesem Buche spricht eine Fülle des Wissens. Hier spricht der Musikkritiker, wie er sein soll und muß. A. W. packt Kunst und Künstler im tiefsten Innern, er erlebt die Seele des Kunstwerks. Im innerlichsten Erleben wird hier aus empirischer Erkenntnis Stein auf Stein gelegt zum Fundament einer neuen Kunst. W., dessen Wissensfülle ihn zum wahrhaft objektiven Kritiker macht, wagt vielleicht als erster, vom zeitgenössischen Standpunkt aus, die Kulturquelle zu suchen, den Born, aus dem der Strom, der immer reißender werdende Strom neuer, heutiger Musik quillt. Er findet ihn; klar und deutlich, und er führt uns den Weg bis zu den Allerjüngsten. — Vor uns erhebt sich der monumentale Bau der Kunst von Grund auf. Für jeden Nichtmusiker ist W.s Buch ein Schlüssel zum Problematischen. Vielen, die in Konzerten und Theatern aus dem scheinbaren Chaos der „Moderne“ keinen Ausweg finden, wird es Klarheit bringen und sie den Weg, auf dem alles so kommen mußte, erkennen lassen. Dem Musiker aber wird bei W.s Buch das Herz höher schlagen in dem Gefühl, daß es in den leider so traurigen Niederungen der Musikschriftstellerei doch noch einen Menschen gibt, der die Seele des Künstlers kennt und den heißen, pulsierenden Herzschlag des Kunstwerks wahrhaft fühlen kann und stets spüren will und so lange sucht, bis er ihn findet. Es wird dem Künstler Ruhe geben und ihn das letzte Ziel der Kunst in hellstem Lichte schauen lassen. Ist doch dies Buch ein greller Scheinwerfer, der das Musikschaffen unserer Zeit mit strahlendem, alles enthüllendem, nichts verborgen lassendem Lichte überströmt.“

So weit der Waschzettel der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart.

Auf S. 239 seines Buches faßt Dr. Weißmann zusammen, was er über „die musikalische Problematik der Zeit“ meint, und sagt: „Der Betrieb herrscht. Hinter den Kulissen arbeiten die großen Verlagshäuser. Diese setzen das große Schwungrad stärker in Bewegung, als man glaubt.“ Er fährt dann fort: „Der rasche Blick auf die Großmächte der Musik, die alle Mittel der Reklame und der Ausnützung verwenden, mag genügen. Sie sind von gewaltiger organisatorischer Kraft. Zuweilen scheint es, als sei alle Produktion nur ihretwillen da,“ schränkt aber beschwichtigend ein: „Doch sind sie unentbehrlich und können auch wohltätig werden. Man muß sie nicht allein herrschen lassen.“

Sehr richtig bemerkt, und da sich zeigen dürfte, daß unter den großen Verlagshäusern, die das große Schwungrad des Musikbetriebs stark in Bewegung setzen und eine bestimmte Richtung mit der Macht ihres Großkapitals durchdrücken wollen, die Deutsche Verlagsanstalt künftig eine besondere Rolle spielen will, so wollen wir den Rat Dr. Weißmanns beherzigen: „Man muß sie nicht allein herrschen lassen.“

Obwohl nicht im geringsten davon die Rede sein kann, daß das Buch den Künstler „das letzte Ziel der Kunst in hellstem Lichte schauen lasse“ und ein „greller Scheinwerfer“ sei, der „das Musikschaffen unserer Zeit mit strahlendem Lichte überströme“, obwohl gerade im Gegenteile die Schlagworttechnik des Buches gerade dann völlig versagt, wenn man klipp und klar entscheidende Antworten haben will, ist es doch geschrieben, um den Massen, die sich jetzt unvorgebildet auch zur Kunst hinschieben, klarzumachen, daß das Heil der Zukunft von dem linkesten Flügel, von den Suchern der neuen Form kommen wird.

Wer das Buch liest, muß sich zunächst daran gewöhnen, daß es zwar nicht im Stile Alfred Kerrs geschrieben ist, aber mit all den Wortklängen arbeitet, die sich im Anschluß an ihn die modernseinwollende Kritik leider in den letzten Jahren angewöhnt hat.

„Weltanschauung und Ausdruckswille treten in Frühgeburten ans Licht. Die Furcht vor der Trivialität macht ihr Tempo immer hastiger. Der Ausdruckswille, um Inhalt und Form bemüht, biegt in Seitenwege. Das chronische Experiment ist das Kind dieser Not.“

An anderer Stelle: „Ein letzter Schritt wird gewagt: der Schritt zum Atonalen. Das Zentrum der Tonalität wird aufgehoben. Es scheint Chaos; aber es ist fruchtbares Chaos. Wir verzweifeln nicht, selbst wenn der Schritt zum Atonalen völliger Umsturz scheint. In das Chaos ruft die Menschenstimme: Ihr habt mich vergessen.“

Oder: „So verpönt ‚Melodie‘ ist, so gesucht das Melos. Melos ist die verborgene Kraft, die den ganzen Organismus in Bewegung setzt. Und so sehr man sich gewöhnt hat, die Inspiration an anderen Werken aufzuspüren, den Rausch der Farbe zu erleben: hier, im Melos, scheint alles Krisenhafte zu gipfeln.“

„Der Vorhalt, der Beharrungsvermögen und Sehnsucht zugleich ausspricht, öffnet ein Wunderreich.“ (S. 14.) Der Verfasser ist so entzückt darüber, daß er S. 20 noch einmal sagt: „Der Vorhalt, der Beharrungsvermögen und Sehnsucht zugleich ausspricht, ist die Macht, die diese an sich reizsame Musik in dauernder Erregung fortbewegt.“

Genug dieser allgemeinen Kostproben. Das „Krisenhafte“ lockt!

„Die Krise ist da!“ sagt Dr. Weißmann. Worin sie besteht? Auf S. 182 heißt es: „Immer rascher wird der Schritt der Musik. Immer rastloser wehrt sich der Geist des Schaffenden (welches Schaffenden?) gegen die Abnutzung (wieso?) des Materials, gegen die Abstumpfung der Sinne (wessen Sinne?), die er (wer?) erkennt,

und sucht sie durch eine positive (??!) Leistung zu bekämpfen."

Auf S. 249: „Welche Gattung also liebt der neue Mensch? Er schwebt zwischen der Tollheit der Groteske und der Reinheit des Weltfernen. Rasend gewordene Gegenständlichkeit und höchste Ungegenständlichkeit: beides ist ihm unentbehrlich. Oder vielmehr: er gibt sich den synkopierten Niggerrhythmen hin, nur um für die reinste Aussprache des Gefühls desto reifer zu werden."

Wie sagt doch der Waschzettel?! — — —

Lohnt es, sich mit derartigen „Krisen" ernstlich zu beschäftigen? Es ist leider notwendig, weil die interessierten Kapitalistenkreise, die eine ganz links gerichtete Musik durchdrücken wollen, das Schlagwort von der Musikkrise weidlich ausschlachten und durch Propagandabücher, Zeitschriften und Aufsätze überall verbreiten werden. Die „Krise" muß künstlich gezüchtet werden, damit die Protektionskinder Mode werden und damit mit neuester Kunst „Geschäfte getätigt" werden können.

Dr. Weißmann hat in dem Abschnitt „Musikverwertung" ja selbst geschildert, wie diese Art „Betrieb" durch Unternehmer inszeniert wird. Es muß überhaupt betont werden, daß er viele Kenntnisse hat und viele Dinge scharf und richtig sieht, und daß ihn nur der von vornherein eingenommene Standpunkt hindert, Schlüsse zu ziehen, die ihn zu ganz anderen Folgerungen kommen lassen müßten.

Ich habe oben zu dem Zitat aus S. 182 des Buches bereits allerhand Zwischenfragen gestellt. Dr. Weißmann konstruiert eine allgemeine Krise, weil Degenerierte in allen Völkern, denen aus äußeren Gründen gegenwärtig sehr viel Geld und sehr viel Presse zur Verfügung steht, aus ihrer Privatkalamität der Abstumpfung der Sinne, des Schwindens der Schaffenskraft, der Unfähigkeit zur Selbst- und Formbeherrschung eine allgemeine Weltkrise machen wollen.

Wenn jetzt irgendein Trottel die unerschöpflichen Reichtümer einer Sprache (sei es, welche es wolle) nicht zu meistern versteht, so würde deshalb die Grammatik noch lange nicht abgeschafft und ein Satz wie etwa: „Melos sein Krise finden irgendwo Chaos" noch nicht als Wunder neuer Kunst angestaunt. Wie der menschliche Leib als Material für den Bildhauer nie und nimmer „abgenutzt" wird, sondern ihm ewig neue Wunder erschließt, ohne daß man ihn zu vergewaltigen braucht, so wird das Wunderwerk an Gesetzmäßigkeit, das das Abendland in der tausendjährigen Geschichte seiner Musik gebildet hat, nur für den abgenutzt sein, der eben infolge geistiger Minderwertigkeit nicht mehr imstande ist, zu begreifen, daß Gesetzmäßigkeit überhaupt die Voraussetzung allen Erlebens ist, und daß der Wandel aller Dinge sich nur innerhalb von Gesetzmäßigkeiten durch natürliche Weiterentwicklung, nicht aber durch gewaltsames Einreißen und künstlichen Neubau vollzieht.

Es ist ungemein bezeichnend, daß Dr. Weißmann alle diejenigen, die er gegen die von ihm gehaßte „akademische Trockenheit und das komponierende Spießbürgertum" heraufführt, mit einem großen Fragezeichen beehrt. Er ist objektiv genug, in Debussy ein Ende, einen schwächlichen Neurastheniker, zu sehen, er gibt zu, daß Schönberg „die neue, große Form der Ausdrucksmusik, die kraft eines neuen Melos bestehen soll, nicht gebracht hat". Er sagt: „Man begreift durchaus, daß die meisten Zeitgenossen in Arnold Schönberg nur den größten Verneiner, die stärkste Macht des Umsturzes sehen. In der Tat: mag auch alle Erfahrung trügen, die Kennzeichen dafür, daß diese Kunst aus einer durch Dialektik getrübten und schließlich gelähmten Phantasie fließt, drängen sich auf. Die Neurichtung der Form, in dem Sinne, wie Schönberg sie will, ist von ihm keineswegs durchgeführt."

Ausgezeichnet! Warum aber dann nicht einsehen, daß Schönberg, nachdem er mit seinen im Wagner-Fahrwasser segelnden Frühwerken nichts erreichte, das künstliche Experiment versuchte, durch völliges Abbrechen aller Brücken und Ausgabe eines Feldgeschreis sich zum Führer aller derer zu machen, deren Schöpferkraft ebenfalls nicht ausreicht?

Und warum eine Weltkrise der Musik konstruieren, weil ein paar schwache Naturen mit kräftigem Kapitalismus hinter sich eine neue Mode aufbringen wollen zur Deckung ihrer Blößen? Es gibt noch lange keine Weltkrise, weil ein paar tausend oder hunderttausend Abgenutzte ohne „Tabletten" nicht auskommen können, sondern es werden auch weiterhin kräftige Kinder normaliter zur Welt kommen!

Das schlimmste ist, daß Dr. Weißmann erklärt: „Das schöpferische Übergewicht Deutschlands in der Musik scheint für längere Zeit erschüttert." „Die deutsche öffentliche Musik gilt nicht nur als rückständig; sie ist es zunächst auch." „Deutschland fühlt sich von diesem Ententismus der Musik umbrandet, scheint aber die wachsende Vereinsamung nicht zu empfinden."

Die treibenden Kräfte kommen nach seiner Ansicht von Wien her, Schönberg, Schreker, Korngold. Die deutschsprachigen Komponisten, die bei ihm mit Zukunftsaugen angeschaut werden, sind besonders Komponisten der Universal-Edition, die ja auch im „Allgemeinen deutschen Musikverein" sehr beachtet wird. Wenn er dagegen von Bleyle, Kaun, J. K. Schmid, Karl Kämpf usw. spricht, bemerkt er: „Wir geraten hier tief in akademische Trockenheit und komponierendes Spießbürgertum."

Um aus seiner Isolierung herauszukommen und weiterhin eine Rolle zu spielen, müßte also Deutschland den musikalischen Ententismus mitmachen, das heißt: die von Debussy, Strawinsky, Schönberg und den jüngsten Italienern gewiesenen Wege weiter wandeln. Zwar ist Dr. Weißmann mit keinem dieser wirklich einverstanden, aber sie führen nach seiner Meinung doch immerhin weiter als alle deutschen Vorbilder, als Brahms, Bruckner, Reger, selbst als Strauß und Mahler.

Man sieht, in welch komisch-verzwickte Situation die Apotheose des Fortschritts, diese große Torheit des 19. und 20. Jahrhunderts, bringen kann:

Eine große Krise wird mit viel Aufwand an Worten künstlich konstruiert, und die Antwort auf die Frage nach dem Ausweg aus der Krise muß naturgemäß hilflos sein, da die ganze Krisenkonstruktion erdichtet ist. (Warum wohl manche modernen Musikschriftsteller ihre guten Beobachtungen und klugen Gedanken durch so abenteuerliche Konstruktionen ihres Wertes berauben und obendrein durch eine so affektierte Berliner Journalistensprache verderben?)

Berlin ist — Gott sei Dank — immer noch nicht Deutschland, und die Jünglinge aus den westlichen Kaffeehäusern sind noch nicht das deutsche Volk.

Oder glaubt Dr. Weißmann das Übergewicht der ausländischen Musik über die deutsche durch die Größe des Raums beweisen zu können, den er beiden einräumt? Mit liebevollster Ausführlichkeit werden eine Menge neue Franzosen, Russen, Engländer usw. behandelt. Selbst Amerika wird durch zahlreiche Namen geehrt, und wir erfahren: „Aus Europa strömen noch immer Kräfte zu. Rubin Goldmarck, des bekannten Wiener Komponisten Neffe, ist ehrenwerter Wagnerianer, Leo Ornstein Futurist. Aber Huldigungen empfängt Ernest Bloch, geborener Genfer, ein echter Empfinder, in dem eine hebräische Grundlage von westlichen Einflüssen überbaut ist. Bloch also, dessen Musikdrama Macbeth in Paris aufgeführt worden war, hat in Amerika eine neue künstlerische Heimat gefunden. Etwas Echtes, Rassisches klingt uns aus seiner Musik, aus seiner Kammermusik und aus seinem ‚Scholomoh' zu."

Was hat diese Reklame für ein paar nach Amerika eingewanderte Wiener mit der Weltkrise in der Musik zu tun? Vielleicht erweist sie sich nützlich für den Absatz des Buches in Amerika, aber sie erscheint doch als Platzverschwendung in einem deutschen Buche, das z. B. das deutsche Lied mit folgenden dürftigen Zeilen abtut: „Auch das Lied hat seine Krise. Das Tristanerlebnis hat es erschüttert. Das Lied hat seine Einfalt verloren, aber (wieso „aber"?) es will jedes Wort des Dichters erlauschen. Die sinfonische Dichtung zerrt an seinem kleinen Leib. (Hübsches Bild!) Hugo Wolf, Richard Strauß, Gustav Mahler sind die großen Verwandler des Liedes in Deutschland, das nun als Orchesterlied die Schamhaftigkeit seines Gefühls einbüßt. Es erscheint Schönberg (wie gut!), erlebt den Dichter mit der ganzen Inbrunst eines Entrückten, entfernt aber das Lied aus dem Bereich der Menschenstimme, die sich sättigen will (schön gesagt!); und so tun auch seine Jünger. Trotz alledem (wieso?) lebt auch das Lied der Joseph Marx, Erich J. Wolff, Tiessen, Leichtentritt, Jürgens, James Simon, Zilcher, Graener, Weingartner, Kowalski, Marschalk, Strunk, Edmund Schröder. Man bemerkt Gisella Selden-Goth und die erstaunliche (wieso?) Grete Zieritz. Othmar Schreck ist erster Spätromantiker (was heißt das?). Und zuweilen taucht aus dem Dunkel das verhaltene Lied des nachdichtenden Konrad Ansorge. Man sieht also, wie sehr die Sehnsucht zum Lyrischen geht; und wie sehr gerade der Deutsche die Gattung bebaut."

Das ist alles, was Herr Dr. Weißmann (ich habe ohne Kürzung zitiert) über das deutsche Lied seit Wagner zu sagen hat. Unsere deutsche Musik könnte weit kommen, wenn Bücher wie „Die Musik in der Weltkrise" richtunggebend würden!

Vorbauend heißt es übrigens gegen Ende des Weißmannschen Buches: „Wir können nur wünschen, daß nicht zugleich eine größtenteils amusische Musikwissenschaft (bitte Namen nennen!) den Kultus der verflossenen Mittelmäßigkeit (welcher?) treibt und eine jede Zeitgröße monographisch verhimmelnde (wo?) Musikschriftstellerei den Glauben an das Wort erschüttert. (Ist schon!) Ihn stärkt wieder die künstlerische Zeitschrift (welche??!), die allerorten (wo?) blüht und eine Insel der Geistigen (welcher?) bildet."

So schließt das Buch: „Der Geist Oswald Spenglers geht um. Aber man soll ihn nicht allzu tragisch nehmen. Die nationalistische Welle fällt und steigt. Sie wird verfließen. Die wunderbare Bewegung innerhalb der Musik, in die heute alle Erregungen, alle Empfindungen einmünden wollen, bleibt. Sie wird die Angst vor dem Gemeinplatz überwinden. Die schaffende Tugend wird sich den Glauben an die Erfüllbarkeit ihrer Bestrebungen nicht nehmen lassen. Die schaffenden Musiker unserer Zeit (welche?) brechen nicht alles entzwei. Sie schauen auf Bach. (Das mußte kommen!) Sie werden von dem durchbrochenen Stil (mußte auch kommen!) des letzten Beethoven gebannt. Und fast alle knien vor Mozart. Debussy, Strauß, Busoni verehren ihn. (Das wird ihn freuen!) Problematik und Unschuld, Synthese von Geist und Sinnlichkeit werden gesucht. (Wo?) Und wenn auch die Atonalität alles umzustürzen droht, es wird eine gereinigte (wovon?) Musik mit festem Mittelpunkt (wo?) geboren werden. Die Krise der Weltkunst wird lange dauern (so?), aber durch ein zusammenfassendes Genie einmal (wann?) ihr Ende finden."

Ich denke, dieser Schluß sagt genug über die Dürftigkeit der Krisenkonstruktion; er gibt zugleich mit den anderen Proben ein Bild, wie sich leider in der letzten Zeit ein allwissender und trotzdem bei allen e n t s c h e i d e n d e n Fragen versagender, schönrednerischer Teil der Berliner Kritik entwickelt hat. (Und nun lese man noch einmal die eingangs angeführten Sätze aus dem Waschzettel!!)

Die Krise in der deutschen Musik wäre allerdings ernstlich und bedenklich, wenn es neben dieser Art nicht auch noch eine Kritik gäbe, die zwar keine Weltbilder malt, aber sich der Unzulänglichkeit aller menschlichen, nicht bloß der künstlerischen Leistung bewußt ist, deshalb weniger kategorisch urteilt und nicht in jedem, der nicht musikalischer Kommunist ist, einen Reaktionär sieht. Im Gegensatz zu den Kritikfeuilletonisten wissen diese Kritiker, daß es mit der Krise in der deutschen Musik gerade so geht wie mit dem Auftreten der schönen Helene in Offenbachs Operette. Während der ganze Chor auf der Bühne in die rechte Kulisse zeigt: „Seht, da kommt die schöne Helena", tritt sie von links auf.

Die Krise ist nämlich in dem Augenblick da, wo die deutschen Musiker nichts mehr lernen wollen, wo sie im Umsturz der Gesetzmäßigkeiten der abendländischen Musik das Heil der Zukunft erblicken und die im Wesen der Musik selbst begründeten Formgesetze verleugnen. Die letzten Jahrzehnte haben doch deutlich genug bewiesen, daß alle die Fortschrittsschreier d a u e r n d e Werte nicht zu schaffen vermocht haben, daß durch die ruhelose Sucht nach Neuem die Kunst selbst nur heruntergekommen ist. Mit dem kindischen Schimpfwort: Reaktionär, das jeder Nichtskönner denen anzuheften pflegt, die über Jugendeseleien hinaus sind, hilft man der Sache des Fortschritts nicht zum Siege. Die maßlose Überschätzung der Mittel, der Technik, jeder Art von Äußerlichkeit hat insofern bereits eine Krise herbeigeführt, als die von einer gewissen Sorte Fortschrittskritik geführten musikalischen Halbgebildeten an i n n e r e n W e r t e n bereits völlig blind vorüberlaufen und für die Bedeutung der k ü n s t l e r i s c h e n G e s a m t p e r s ö n l i c h k e i t überhaupt gar kein Verständnis mehr haben.

Ob diese Krise bald überwunden werden wird, hängt zum großen Teil davon ab, ob der gebildete Mittelstand des alten Deutschland, der der Träger seiner geistigen und künstlerischen Bedeutung war, lebens-

fähig bleibt, oder ob das, was in den deutschen Großstädten sich in Reichtum und Macht hineingeschoben hat, durch den Teil der Großstadtkritik, die dafür den richtigen Ton hat, und durch die Gewaltreklame der hinter den Kulissen arbeitenden großen Verlagshäuser für die gewollte Zersetzung der Kunst durch die Linksradikalen begeistert wird.

Wichtiger noch ist, ob ernste deutsche Musiker, besonders unter der heranwachsenden Jugend, den Mut behalten, gegenüber der von der Kritik so warm empfohlenen und geförderten internationalen Hemmungslosigkeit in strenger deutscher Selbstzucht immer weiter an sich zu arbeiten, die ewigen Worte Goethes stets im Herzen:

„So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben."

Heinrich Schütz 1585–1672

Ein viel gepriesener und wenig gepflegter Großmeister deutscher Kirchenmusik

Ein Ruf zur Pflege seiner Kunst im 250. Gedenkjahre seines Todes

von Fritz Sporn / Zeulenroda

Es ist eine Lust zu leben! Nur darf man nicht immer das Einerlei und die Misere des Alltags vor Augen haben und sich abquälen über die Sorgen und Nöte der Zeit, sondern man muß sich auf Entdeckungsreisen begeben, die kraft der vielen neuen Eindrücke einen vergessen lassen, was der Alltag an Mühen und Plagen gebracht hat. Solche Entdeckungsreisen sind dem Musiker ohne große Geldausgaben möglich, wenn er sich ins Land der Vergangenheit zurückfindet und dort nach Kunstwerken sucht. Da liegt z. B. bei Breitkopf & Härtel die große Gesamtausgabe der Werke von Heinrich Schütz in 17 Foliobänden vor. Welche ungeheure Arbeitskraft des Altmeisters verkörpert sie, welche ungeahnten Kostbarkeiten, welche Pracht und Fülle und Größe der Gedanken! Und wer kennt sie? In erster Linie der Musikwissenschaftler, von den Praktikern nur wenige Suchende. Unsere teuere Zeit ist ja auch nicht gerade dazu angetan, diese Bände in die Archive der Kantoreien wandern zu lassen. Das ist auch gar nicht nötig. Die alten Notenwerte und die verfluchten alten Schlüssel — auch versetzte Schlüssel — würden unendlich vielen das Lesen der Werke zur Qual oder zur Unmöglichkeit machen, es gibt aber eine Anzahl für die Praxis herausgegebener Stücke in moderner Notierung, und in diesen zunächst zu forschen, und diese dann singen zu lassen, möge der Zweck meines Beitrages sein.

Wenn ein Kirchenmusiker weit zurückgreift, dann läßt er Bach singen, was weiter rückwärts liegt, hüllt sich für eine Mehrzahl in immer größeres Dunkel. Man möchte fast an den Lehrsatz denken: Die Lichtstärke nimmt ab, wie das Quadrat der Entfernung zunimmt. H. Schein liegt für die breitere Praxis im Dunkel, Hammerschmidt ist kaum bekannt, Buxtehude ebensowenig, und Tunder, Ahle, Weckmann, Bernhard führen nur ein Leben dem Namen nach. Stoltzer, Haßler, Eccard, Stobäus und wie sie alle heißen mögen, sind für den Kirchenmusiker wohl Namen guten Klanges, mit denen sich vielleicht die Erinnerung an einen wertvollen Chor verbindet, im großen ganzen aber sind auch nur ihre Namen lebendig. Eigentümlich bleibt jedoch, daß ein geheimer Drang alle ernsten Kirchenmusiker auf diese alten Meister immer wieder aufmerksam macht, und daß ein ganz besonderer Glanz über ihren Namen schwebt. Eigentümlich bleibt, daß jeder tüchtige Kirchenmusiker den Aufführungen alter Werke besonderes Interesse entgegenbringt und seinen Fachgenossen mit besonderer Hochschätzung ansieht, wenn er ihn als Veranstalter derartiger Aufführungen kennt. Eigentümlich bleibt, daß trotzdem so wenige sich zur ernsten Pflege alter Kirchenmusik entschließen. Die einen scheuen wohl die technischen Schwierigkeiten für Chor und Bläser bei Bachschen Werken, die anderen lieben nicht „die bis zur Selbstverständlichkeit gediehene Polyphonie" (Heuß) alter Meister, die dritten seufzen unter den Schwierigkeiten reiner Intonation bei Palestrina-Chören usw. Gewiß mag jeder für seine Verhältnisse recht haben, ehe er aber endgültig die Flinte ins Korn wirft, mache er doch noch einen letzten Versuch mit Heinrich Schütz.

Als Schütz geboren wurde, neigte sich der reine polyphone Stil seinem Ende zu, als er Jüngling war, bewunderte die musikalische Welt die Kunst Gabrielis, die in mehrchörigen und vielstimmigen Werken Glanz und Pracht erstrahlen ließ, und während Schütz selbst zu Gabrielis Füßen saß, drangen zugleich die neuen Regungen der „Nuove musiche" zu ihm: Der Sologesang mit Generalbaß, die in neuer Fassung entstehende Instrumentalmusik, die Vereinigung von Gesang und Instrumenten. Diesen neuen Stil lernte er später durch einen zweiten Aufenthalt in Italien genau kennen und er wurde der erste deutsche Meister, der die Errungenschaften Italiens in seinem Heimatlande ausgiebig verwertete. So steht Schütz an der Grenze zweier Kunstrichtungen. Von seinen Werken schaut nun ein Teil zurück in die Kunst der alten Zeit, die prächtigsten und „modernsten" aber sind ganz auf dem Boden der neuen Errungenschaften erwachsen, und es ist wohl nicht nur Zufall, daß von den Neuausgaben für praktischen Gebrauch viele den Werken der modernen Richtung angehören.

Für einfachste Verhältnisse wären zunächst die Psalmen für 4 Stimmen zu nennen, die bei Breitkopf & Härtel erschienen sind (Th. Goldschmidt). Es sind ganz einfache Strophenlieder mit Psalmtexten von Cornelius Becker, denen der Herausgeber außerdem auch Lieder anderer Dichter untergelegt hat. Leider sind diese Psalmen vergriffen, und die Zeit des Neudruckes ist noch nicht festgelegt. Wer sich aber dafür interessiert, lasse sich bei Schweers & Haake, Bremen, die 2 Hefte geistliche Chorgesänge (Dittberner) kommen, die zum großen Teil 4stimmige Psalmen enthalten,

besonders Heft 2. Auch im Volksliederbuch (Peters) sind 4 Psalmen zu finden.

Für größere und geübtere Chöre ist dann sehr dringlich zu empfehlen: Geistliche Chorgesänge, Heft 1—3, herausgegeben von Felix Woyrsch bei Siegel, Leipzig. Heft 1 enthält nur 4stimmige Gesänge, 6 deutsche und 5 lateinische. Die deutschen sind die einfacheren gegenüber den lateinischen, die den alten, äußerst kunstvollen Stil der a cappella Polyphonie ohne jeden Abzug verkörpern. Der Hörer staunt über Akkordverbindungen, die ihm völlig neuzeitlich dünken, so z. B. im Vaterunser Takt 13/14 a—cis—e; g—h—d; f—a—d; e—gis—c. Übermäßige Dreiklänge sind bei Schütz sehr häufig anzutreffen, und Stimmführungen sind zu finden, die an die Kunst eines Arnold Schönberg erinnern könnten, man vergleiche nur Heft 1 Seite 39 Takt 78. Aber bei aller tiefen Kunstleistung, welche beredte, eindringliche und doch oft so einfältige Sprache der Töne! Welcher feierliche Ernst im Vaterunser, welcher Schwung im Amen des „Ehre sei dem Vater", im ganzen Chor „Sicut Moses serpentem" mit den durch alle Stimmen aufsteigenden Skalen und dem prachtvollen Schluß „sed habeat vitam aeternam". Welche Zuversicht spricht aus „Speret Israel in Domino" und welcher unendliche, begeisterte Jubel aus „Cantate Domino". Nr. 5 des Heftes „Lob und Preis sei Gott dem Vater" wird besonders gut bei der Liturgie zu verwenden sein.

Im 2. Heft stehen 5- und 6stimmige deutsche Gesänge. Diese verdienen als Glanznummern alle gesungen zu werden. Da ist nichts Weichliches zu hören, aber in ihren herben, kräftig-stolzen Klängen geben diese Chöre heute noch Kunde von einem Geschlecht, das durch die Not und Entsagung des 30jährigen Krieges und durch starkes Gottvertrauen mannhaft und markig geworden ist. Übergroße Schwierigkeiten entstehen nirgends. Wenn sich der Chor einmal an die alten Tonarten gewöhnt hat — und das geschieht nach meinen Erfahrungen sehr schnell —, bieten die Gesänge alle, auch die vorgenannten und noch folgenden, kaum Schwierigkeiten. Wie trefflich malt Schütz bei den Worten „die mit Tränen säen", wie zuversichtlich läßt er singen „werden mit Freuden ernten", „kommen mit Freuden und bringen ihre Garben". Welche Glaubensstärke spricht aus dem Chor „So fahr' ich hin zu Jesu Christ", welche Mystik bei den Worten „so schlaf' ich ein und ruhe fein". Wer wird nicht seine Freude haben an dem glanzvollen „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes". Welche Urkraft beim Eintritt des vollen 6stimmigen Chores, welche treffliche Zeichnung der Worte „zu laufen den Weg". Wo sind in unserer modernen Chorliteratur ähnliche Werke! Werke, die so tief wirken und so begeistern können bei so mäßiger Schwierigkeit! Ich könnte noch viel schreiben über das zarte, weltvergessene „Herzlich lieb hab ich Dich", das sich dem zweiten Vers „Ach Herr, laß Dein lieb Engelein" besonders glücklich verbindet und über den unbeschreiblich schönen Gesang „Selig sind die Toten", die Krone des ganzen Heftes. Doch es gibt noch so viel Wunderbares, daß ich darüber hinwegeilen muß und nur noch aufmerksam machen will auf den tiefernsten, einer Totenmesse gleichkommenden großen Gesang über einen ostinaten Baß „Ich hab mein Sach Gott heim gestellt". Felix Woyrsch sagt von ihm: Ein Zug herber Volkstümlichkeit, wie er den alten Totentanz-Holzschnitten innewohnt, geht, sich mit jeder Strophe steigernd, durch das ganze Stück. Es mag als eins der überzeugendsten Beispiele gelten. (Aus Heft 3 mit Orgelbegleitung.)

Bei Breitkopf & Härtel sind Drei biblische Szenen für Solo, Chor und Orgel erschienen. 1. Pharisäer und Zöllner. Die Solis können stimmbegabte Chormitglieder singen. Das ganze Stück ist sehr treffend gezeichnet und mit einem krönenden Schlußchor versehen. 2. Der „Osterdialog" wird am besten von 4 Solostimmen gesungen. Er wirkt besonders ergreifend bei den Worten „Maria — Rabbuni". Das ganze Gespräch zieht vorüber wie eine Erscheinung im Oster-Frühdämmerschein. Im 3. Werk „Der 12jährige Jesus" wirken außer der Orgel auch noch Geigen, Cellis und Bässe mit. Die Reden des Knaben Jesu werden von diesen Instrumenten wie mit einem Heiligenschein umwoben. Das Original sieht in den Chören und der einleitenden Sinfonia noch stärkere Instrumentalbegleitung vor als die Bearbeitung angibt.

Von den großen 8stimmigen Psalmen sind bei Peters erschienen „Ach Herr, straf mich nicht", „Aus der Tiefe rufe ich", „Singet dem Herrn ein neues Lied", Kompositionen von wunderbarem Klang und prachtvoller Wirkung. Ich habe den 98. Psalm auf einem Bachfest gehört und zog damals Vergleiche zu dem großen, doppelchörigen 2. Psalm von Mendelssohn. In der Tat stehen die mehrchörigen Psalmen von Schütz den berühmten von Mendelssohn in keiner Weise nach, obwohl sie 200 Jahre älter sind. Leider sind die angegebenen Werke nur in alten Schlüsseln veröffentlicht, und leider fehlt die Begleitung von Instrumenten, die Schütz vorsieht. Werden die Psalmen nach Schützens Angaben aufgeführt, also mit einfacher Orchesterbegleitung und Orgel, so müssen sie eine geradezu überwältigende Wirkung ausüben. Auch der doppelchörige 122. Psalm „Ich freue mich des, das mir geredet ist", ist ohne Instrumental erschienen (Hug).

Es wird sicher bald die Zeit kommen, wo diese Wunderwerke deutscher Kirchenmusik in Ausgaben, die für die Praxis berechnet sind, erscheinen. 26 sind in der Gesamtausgabe enthalten, nur 4 sind veröffentlicht in Ausgaben, die nicht ganz zulänglich sind. Eins dieser Werke kenne ich in einer praktischen Ausgabe, die als vollendet angesehen werden muß: Die Cantate „Zion spricht, der Herr hat mich verlassen" (Breitkopf & Härtel, Max Schneider). Sie ist für 12stimmigen Chor geschrieben mit allerdings starker Instrumentierung.

Wer Sologesänge mit Orgelbegleitung (Continuo) kennenlernen will, lasse sich die „kleinen geistlichen Konzerte" bei Breitkopf (Stade) und Peters (A. Mendelssohn) kommen. Unsere Solisten suchen so oft nach kirchlichen Sologesängen und nehmen ihre Zuflucht zu Oratorienteilen, deren Orgelbegleitung nur ein schwacher Ersatz des ursprünglichen Orchesters ist oder sie kommen auf andere, oft recht fragwürdige Gesänge und wissen nicht, welche unvergleichlich schönen Stücke mit orgelmäßiger Begleitung ihrer in den kleinen geistlichen Konzerten harren. Ganz vortrefflich ist „Ich liege und schlafe und erwache, denn der Herr hält mich" (Baß). Mit welch einfachen Mitteln ist der Unterschied zwischen Schlafen und Erwachen dargestellt, wie zuversichtlich wird gesungen „bei dem Herren findet man Hilfe und deinen Segen über dein Volk", obwohl hier die Singstimme nur dem

Continuo folgt, und dann das altertümliche „Sela" in Koloratur, die man piano ausführen möge! In dem Konzert für eine Altstimme „Bringet her dem Herrn" überraschen besonders die 3 festfreudigen Zwischensätze „Halleluja", von denen jede dritte Wortwiederholung im piano gesungen werden möchte. Und nun der gewaltige Unterschied dieser beiden Gesänge gegenüber dem Konzert für Tenor „O süßer, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu Criste". Da ist alles aufs Lyrische, auf Zartheit, Schwärmerei und Verträumtsein eingestellt. Gleich die einleitenden Harmonien wirken so mystisch-feierlich: Große Dreiklänge in Terzverwandtschaft. Welche reine Sehnsucht, welche Verzückung spricht aus den leichten Koloraturen bei dem Ausruf „O" oder aus den Sequenzen bei „Nach dem himmlischen Vaterlande". In diesem Werke ist unzweifelhaft ein Vorläufer zu den Sopran-Arien in Bachs Kantate „Selig ist der Mann" zu erblicken. — Die von Mendelssohn herausgegebenen Werke haben den Vorzug, daß sie in ganz trefflicher Weise mit Vortragsbezeichnungen versehen sind, die dem Geiste der Komposition und der alten Praxis vollkommen gerecht werden.

Von größeren, zum Teil abendfüllenden Werken seien an erster Stelle die beiden Passionen empfohlen, die A. Mendelssohn bearbeitet und bei Breitkopf & Härtel herausgegeben hat. An Berufssängern benötigen sie nur einen für die Partie des Evangelisten und einen für die Partie Jesu, die übrigen Soli singen Chormitglieder. Die schlagkräftigen Chöre werden auch von kleinen Vereinigungen mit Leichtigkeit gesungen, und zur Begleitung ist nichts weiter erforderlich als die Orgel, so daß diese Passionen, voran die Matthäuspassion, die gegebenen Karfreitagswerke für solche Chöre sind, denen die Matthäuspassion Bachs unerreichbar bleibt.

Neben die Passionen tritt als weiteres Passionswerk „Die sieben Worte Jesu" für Chor, Solostimmen, Orgel und Streichinstrumente. Für kleine Aufführungen gibt es kaum ein trefflicheres Werk, und die Wirkung ist tiefgehend, wie ich mich durch eigene Aufführungen überzeugt habe. Äußerst stimmungsvoll wirkt die Sinfonia für Streichorchester nach dem Einleitungschor und vor dem Schlußchor. (Ausgabe Riedel bei Siegel, auch Ausgabe Hänlein bei Breitkopf.)

Endlich wäre noch das Weihnachtsoratorium in Ausgabe von Arn. Schering (Breitkopf) für Soli, Chor, Orchester und Orgel zu nennen.

Die größten Leistungen vollbrachte Schütz in seinen „Deutschen Konzerten". Es sind Werke für einen meist sechsstimmigen Hauptchor, dem ein oder zwei vierstimmige Ergänzungschöre beigesellt werden können. Eine Ausführung dieser Nebenchöre auf Instrumenten wäre wohl denkbar, aber die Wirkung wird viel mächtiger sein, wenn Singstimmen und Instrumente zu dem Hauptchor treten. 2 Violinen in mehrfacher Besetzung konzentrieren über dem Ganzen, den Continuo führen Celli, Bässe und Orgel aus. Es ist unbegreiflich, daß von diesen Werken noch kein einziges für den praktischen Gebrauch herausgegeben ist. Wohl hört man ab und zu von ernstgeleiteten Chören die Szene „Saul, was verfolgst du mich", eines der erhabensten Kunstwerke der alten Zeit, aber der Aufführende muß sich das Material hierzu selbst herstellen und den Continuo ausschreiben. Auch das Vaterunser wird ab und zu aufgeführt, ebenso das Konzert „Nun danket alle Gott". Bei allen aber stehen die Veranstalter vor der Notwendigkeit eigener Bearbeitung, einer Aufgabe, der sich die wenigsten unterziehen können. Es steht aber zu erhoffen, daß in Kürze die drei angegebenen Konzerte bei Breitkopf in praktischer Ausgabe erscheinen.

Am 6. November ist der 250. Todestag unseres Altmeisters. Sollten da nicht alle weitschauenden und mit künstlerischem Ernst geleiteten Chöre Werke von Heinrich Schütz bieten! Bach-Feste sind an der Tagesordnung, H.-Schütz-Gedenktage müßten ebenso alljährlich von unseren Kirchenchören und Konzertvereinen veranstaltet werden. Und wie es eine Bach-Gesellschaft gibt, die für Verbreitung von Bachs Werken eintritt und sie teilweise in Bearbeitungen herausgibt, müßte auch eine H.-Schütz-Gesellschaft ins Leben treten, um die Werke dieses größten und vollebenbürtigen Vorgängers unseres Sebastian Bach in wohlfeilen, für die Praxis berechneten Ausgaben zu veröffentlichen. Unendliche Werte schlummern in den 17 Bänden der Gesamtausgabe, Werke, von denen manches einzelne einen ganzen Berg „moderner" Kirchenmusik aufwiegen könnte. Die Zeiten sind nur zu schlecht, um solchen Gedanken weiter nachzugehen.*) Aber eins kann geschehen und ist Ehrenpflicht aller Kirchenchöre:

Am 6. November muß Heinrich Schütz das Wort in unseren Kirchen haben.

*) Siehe S. 325 unter Dresden.

Die Feier des hundertjährigen Bestehens der „Staatlichen Akademie für Schul- und Kirchenmusik" in Berlin

Von T. Niechciol / Berlin

Wie immer in der Zeit der Not und tiefer Erniedrigung, besann man sich auch nach 1806 und 1807 auf die deutsche Kunst und Wissenschaft. Wilhelm von Humboldt machte 1809 Friedrich Wilhelm III. tiefgreifende Vorschläge zur Hebung der Volksbildung. Zu diesen Vorschlägen gehörte auch die Gründung der Berliner Universität, welche als Mutteranstalt des späteren „Instituts für Kirchenmusik" zu betrachten ist und mit diesem bis nach Zelters Tode verbunden blieb. Die Gründung des Instituts, sowie der späteren akademischen Meisterschulen für Komposition und der Anschluß der Musik an die schon seit 1700 bestehende Akademie der Künste ist auf den damaligen Musikgewaltigen Berlins, Friedrich Zelter, zurückzuführen. Er hatte auch den Plan für das Institut entworfen, der zwar vom König schon 1809 genehmigt worden war, aber wegen Mangels an Geldmitteln vorläufig noch nicht zur Ausführung kommen konnte. Inzwischen unterrichtete Zelter privatim Studenten und andere junge Leute im Gesang und in Instrumentalmusik und

erhielt auch von der Behörde Schüler zugewiesen. Bernhard Klein wurde der Auftrag, den Studenten der Universität Unterricht im Kirchengesang zu erteilen und mit ihnen Übungen abzuhalten. Zelter und Klein verbanden ihre Tätigkeit, und als später A. W. Bach als Orgellehrer hinzutrat, war eigentlich die heute blühende Akademie für Schul- und Kirchenmusik schon gegründet. Offiziell wird als Gründungsjahr 1822 angegeben. Das Institut erhielt den Namen „Musikalische Bildungsanstalt.“ 1825 übernahm K. G. Reißiger den Klavierunterricht. Einer seiner Nachfolger war der im Institut vorgebildete Meister der Etüde, Albert Loeschhorn. Einschneidende Veränderungen brachte der Tod Zelters 1832, an dessen Stelle A. W. Bach Direktor wurde. Das Institut löste sich von der Universität los und erhielt eine festgefügtere Form. Die Aufnahmeprüfung wurde eingeführt, die Zahl der Studierenden auf 20 und 6 Hospitanten und die Dauer des Studiums auf ein Jahr festgelegt. Unterrichtsfächer waren: Orgelspiel, Orgelstruktur, Klavierspiel, Harmonielehre, Kontrapunkt und Fuge, Gesang, Instrumental- und Vokalübungen zur Aufführung klassischer Musikwerke. Erst viel später wurde Violinspiel in den Lehrplan eingefügt. Unter Bach fanden die ersten öffentlichen Aufführungen statt, die eine erfreuliche Berücksichtigung des Vokalstils zeigten, was vermutlich auf Grells Einfluß zurückzuführen ist. Grell war ebenfalls in das Lehrerkollegium eingetreten. Die ersten Programme weisen zahlreiche Männerchöre auf und, „unter Hinzuziehung geschickter Dilettanten und Musiker sowie talentvoller Knaben zur Besetzung der Sopran- und Altpartie“, S. Bachs H-Moll-Messe. Die Pflege Bachscher Musik nahm schon damals im Institut einen breiten Raum ein, und bis 'heut schwebt der Geist des alten Sebastian als schützender Engel über der Anstalt.

Die weitere Entwicklung des Instituts ging nur sehr langsam vonstatten; denn trotz aller Vorzüge waren A. W. Bach und sein Nachfolger, der weltberühmte Orgelvirtuose A. Haupt, keine überragenden, einflußreichen Persönlichkeiten wie der alte Zelter, welcher der gesellschaftlichen und geistigen Elite Berlins angehörte und zugleich auch dem Goetheschen Kreise in Weimar nahe stand. Mit Recht tadelten Männer wie Grell, Bellermann, Kiel und Joachim die mangelhafte Ausbildung der Schüler des Instituts im Gesang und das Fehlen der Schulgesangsmethodik. Trotzdem blieb der Mangel bestehen, denn die Behörde wollte keine Mittel bewilligen. Erst Kretzschmars Einfluß konnte Wandel schaffen. Auch seinen ursprünglichen Zweck, die Kirchenmusik Preußens zu heben, konnte das Institut nur zum Teil erfüllen. Die Begeisterung der gut vorgebildeten Kirchenmusiker mußte bald erlahmen, denn sie fanden meist keinen geeigneten Wirkungskreis und bis heute nicht die nötige Unterstützung der Kirchenbehörde. Kein Wunder, daß viele Talente Preußen verließen, wie der König in einem Erlaß klagte oder ihre Kenntnisse und Fähigkeiten anderen Gebieten der Musik zugute kommen ließen. Ein anschauliches Bild hiervon geben die klangvollen Namen vieler Männer, die aus dem Institut hervorgegangen sind, wie z. B. Fr. Commer, A. Loeschhorn, O. Nicolai, Tr. Ochs, F. Volbach, C. Thiel, W. Middelschulte, A. Mendelssohn, O. Richter. Dr. Max Schipke erzählt in seinem vorzüglichen Buche „Der deutsche Schulgesang“, daß der musikliebende König Friedrich Wilhelm III. sich schon 1834 in einer Kabinettsorder über die schlechte Kirchenmusik beklagt hat, aber zu Unrecht seinen Tadel auf das Institut ausdehnte. Vom damaligen Domchor waren gute Leistungen nicht zu erwarten. Er wurde vom Major Einbeck geleitet, und die Männerstimmen stellten stimmbegabte, aus allen Gauen Preußens stammende, ungebildete Gardisten, welche unter Androhung von Arrest innerhalb von vierzehn Tagen die Notenschrift erlernen sollten. Wo also die Hebel zur Verbesserung zu gleicher Zeit einsetzen mußten, hatte der kurzsichtige König nicht erkannt. Mit seinem Wohlwollen für das Institut allein war nichts getan.

Einen sichtlichen Aufschwung nahm das Institut unter Robert Radeckes Leitung. Radecke, der fast ein Vierteljahrhundert an der Berliner Oper als Kapellmeister gewirkt hatte, besaß eine umfassende musikalische Bildung und erfreute sich in der Kunstwelt großer Wertschätzung. Von der Kirchenmusik kommend (er wurde in seiner Jugend von der Presse als Orgelkönig bezeichnet), legte er im Institut das Hauptgewicht auf die Ausbildung gediegener Kirchenmusiker. Das Verdienst, das Institut zu einer Musterhochschule umgestaltet zu haben, wie es keine zweite gibt, gebührt aber Hermann Kretzschmar. In Kretzschmars Person sind Wissenschaft und Praxis glücklich vereinigt. Er erkannte die Schäden unserer Musikerziehung und gab gangbare Mittel und Wege, sie zu heilen. In dem Vorwort, das Kretzschmar zu der von Max Schipke herausgegebenen Festschrift zur Jahrhundertfeier geschrieben, weist Kretzschmar nochmals darauf hin, daß der Niedergang der Volksmusik mit dem Schulgesang im Zusammenhang stehe und von den Leistungen der Schulmusik geradezu die Zukunft der deutschen Musik und die Sicherheit der Reserven abhängt. Da das Institut die Zentralstelle der Schulmusik Preußens ist, kennzeichnet Kretzschmar dadurch die außerordentlich hohe Bedeutung desselben. Daß er an die Spitze dieser wichtigsten aller Musikbildungsanstalten gestellt wurde, war ein Glück für die deutsche Kunst. Es scheint, als ob der Meister dieses Institut besonders ins Herz geschlossen und durch umfassende Reformen desselben sein Lebenswerk gekrönt habe. Er hatte das Glück, in Carl Thiel einen Mann im Kollegium zu finden, dessen ganze Lebensarbeit nur dem Institut gewidmet ist. Männer wie Kretzschmar und Thiel bedeuten mit ihrem bescheidenen Wirken der deutschen Kunst und dem ganzen deutschen Volke ungleich mehr, als berühmte Virtuosen und viele Personen, welche mit mehr oder weniger Geschick das wracke Staatsschiff zu lenken versuchen oder der Kunst durch Internationalisierung und Sozialisierung neue Bahnen weisen wollen. Erst in künftiger Zeit werden Kretzschmars Ideen, die auf deutschem Boden geboren und von vaterländischer Brust genährt sind, voll zur Auswirkung kommen. Alle wahre Kunst kann nur auf nationalem Boden gedeihen; nur von da aus kann sie, durchtränkt und gestärkt durch den Charakter der Heimat, den Flug in die Welt machen. Was uns jetzt als Zukunftsmusik gepriesen wird, ist charakterlos. Niemand kann beim Anhören ihres Gedröhnes und Geklingels ohne Programm feststellen, ob ihr Vater ein Galizier oder ein Eskimo, ob sie ein Kameruner oder ein Franzose fabriziert hat. Die Machwerke gleichen sich wie ein Ei dem anderen. Das Institut für Kirchenmusik ist wohl die einzige Hochschule, welche ihren rein deutschen Charakter bewahrt hat. Die wenigen Studierenden müssen durch eine Aufnahmeprüfung eine

gute Vorbildung nachweisen, und mancher, der schon eine berühmte Musikbildungsanstalt besuchte, klopfte vergeblich an die Pforte des unberühmten Instituts. Die Anforderungen an Arbeitskraft und Gesundheit sind für die Studierenden sehr hoch, aber an den Sonnabendabenden versammeln sich alle im akademischen Verein „Organum" zu löblichem Tun. Oft erscheinen auch die Meister dort; denn das Verhältnis zwischen Lehrern und Schülern ist in dieser Hochschule besonders gut. Sehr richtig hob der auch diesem Kollegium angehörende Universitätsprofessor Johannes Wolf einmal hervor, daß die Erfolge, welche in der verhältnismäßig kurzen Zeit im Institut erreicht würden, nur durch den besonders guten Zusammenhang zwischen Lehrern und Schülern möglich seien. Unvergeßlich werden allen Beteiligten die Abende bleiben, an denen Robert Radecke, der Rübezahl aus Schlesiens Bergen, in Organum erschien und auf der Drahtkommode musikalische Scherze machte und wenn dem Greis beim Abschied um die mitternächtige Stunde sein Lied: „Aus der Jugendzeit" vom Männerchor improvisiert wurde.

Bei der Jahrhundertfeier hat sich Organum glänzend bewährt. Die amtliche Feier fand am Dienstag den 6. Juni unter Ausschluß der Öffentlichkeit statt, die hohen und höchsten Herrschaften genossen die Vorträge und Ansprachen in der Aula des Instituts und im goldenen Saale des Charlottenburger Schlosses allein. Zum dritten Konzert im Saale der Hochschule am Mittwoch wurde auch das Volk zugelassen, das aus den entferntesten deutschen Gauen hergepilgert war. Man kann sich denken, daß der Segen der „Ausgesperrten" auf die Volksregierung herniederträufelte. Aber Organum hatte unter Leitung seines Vorsitzenden Prof. Hans Sonderburg für eine würdige Feier gesorgt. Am Dienstag abend war frohes Wiedersehn der Organer und ihrer Damen im Künstlerhaus und Mittwoch mittag Festsitzung Organums im Saale der Hochschule. Prof. Walter Fischer leitete die Festsitzung mit Bach auf der Orgel ein, und Prof. Sonderburgs Festrede klang in dem Lied aus: „Deutscher Trost" von Sering, welches der Chor des Instituts unter Prof. Rolle sang. Als Vertreter des Ministers verkündete Ministerialdirektor Nentwig, daß das Institut den Namen „Staatliche Akademie für Schul- und Kirchenmusik" erhalten habe, die Semesterzahl auf sechs erweitert wäre, welche denen der Universität gleich bewertet würden, und die Regierung danach strebe, die Kunstfächer der höheren Schule, Zeichnen und Musik, den wissenschaftlichen Fächern gleichzustellen. Die eingeführte Obermusiklehrerprüfung sei schon der Anfang davon. Arnold Ebel begrüßte Organum namens der „Musikpädagogischen Verbände". Besonders herzliche Worte fand der greise Geheimrat Trendelenburg, der auf die große Bedeutung der Schul- und Kirchenmusik für den Wiederaufbau unseres Vaterlandes hinwies. Unter großem Beifall verkündete er, daß Organum den ersten Ehrendoktor erhalten; denn Carl Thiel war anläßlich der Jahrhundertfeier von der Universität Breslau zum Dr. h. c. ernannt worden. In dem schon erwähnten öffentlichen Konzert am Mittwoch abend wirkten Helga Weeke, Prof. Karl Klingler, Prof. Walter Fischer, der Madrigalchor des Instituts unter Prof. Carl Thiel und ein Kammerorchester von Mitgliedern der Staatsoper mit. Die Vortragsfolge wies fast nur Werke früherer und jetziger Direktoren und Lehrer des Instituts auf. Man kann sich die Empfindungen Hermann Kretzschmars denken, als er seine prächtige Komposition des Schenkendorfschen „Neujahrslied" in so vollendeter Ausführung hören durfte. „Sei fortan gnädig meiner Not, und schickst du mir den Engel Tod in diesem Jahreslauf, wie du dem Lebenden getan, nimm dann des Sterbenden dich an und meine Seele auf." Auf alle Anwesenden machte es einen tiefen Eindruck, als sich der Greis nur mühsam von seinem Sitze erheben konnte, um für die allseitige, herzliche Ehrung der Versammlung zu danken. Am Donnerstag den 8. Juni mittags fand ein Konzert des bekannten Orgelvirtuosen Kurt Rosenhauer in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche statt. Drei Monumentalwerke von Bach, Reger und Haas kamen zum Vortrag. In der übrigen Zeit des Tages wurden in der Aula des Instituts Vorträge gehalten. Der Universitätsprofessor Karl L. Schaefer sprach in der „Gesellschaft für musikpädagogische Forschung" über „Psychophysiologie der Klanganalyse" und der Oberschulrat Blankenburg bei der Tagung des „Bundes akademisch gebildeter Zeichen- und Musiklehrer" über „Musik, Erziehung und Jugendkonzerte". Einen glanzvollen Abschluß der Feier bildete der Festkommers Organums, bei dem fast alle Berliner Musiker und Musikwissenschaftler von Ruf anwesend waren. Zur großen Freude der Festteilnehmer erschien auch wieder Geheimrat Kretzschmar, gestützt auf kräftige Organerarme, im Saale. Den offiziellen Teil verschönten die Kammersängerin Rosa Hjorth-Sell, Prof. Karl Klingler, Prof. Kurt Schubert und der Madrigalchor. Die Festrede hielt der Mitbegründer Organums Prof. Otto Richter aus Dresden. Verrauscht ist das Fest, auf das Organum stolz sein kann; aber nicht verklungen sind seine Töne. Zu tief sind sie in die Herzen der Teilnehmer gedrungen und schwingen mit diesen weit in die deutschen Lande. Es war kein Fest in des Wortes profaner Bedeutung, sondern ein Erleben, eine machtvolle Kundgebung deutscher Kunst und deutschen Empfindens; ein Sonnenstrahl in das kranke deutsche Herz und ein hoffnungsvoller Ausblick.

Eine deutsche Kulturtat in Polen*)

Von Dr. Wilhelm Löwenthal / Posen

Von dem Leben der Deutschen in dem „ehemals preußischen Teilgebiet" Polens macht man sich in Deutschland zumeist recht unzutreffende Vorstellungen — wenn man sich überhaupt Vorstellungen davon macht. So ist es denn der Mühe wert, einmal darauf hinzuweisen, wie bescheiden und entsagungsvoll dieses Leben ist, und wieviel hier Liebe zum deutschen Geistesleben, Liebe zur deutschen Kunst trotz der manchmal unüberwindlich scheinenden Schwierigkeiten noch immer leistet.

Der abgelaufene Winter hat in den bedeutendsten Städten der Wojewodschaften Posen und Pommerellen — Posen, Bromberg, Graudenz, Thorn — eine nicht unbeträchtliche Anzahl deutscher Theatervorstellungen, musikalischer Veranstaltungen und Vorträge gebracht. Zum Teil waren es einheimische Kräfte, die sich als Schauspieler, als Musiker und Sänger, als Vortragende in den Dienst der Sache stellten, zuweilen durfte man aber auch Gäste aus dem Reich auf der Bühne, auf dem Konzertpodium und vor dem Vortragspult begrüßen.

Aber maßgebend für die Höhe der musikalischen Kultur einer Stadt oder einer Menschengemeinschaft ist nicht sowohl das, was man sich von Fremden vorspielen, vorsingen oder vortragen läßt (obwohl auch hier natürlich die Wahl der Vortragenden und die Zusammenstellung der Programme immerhin lehrreich ist), als vielmehr das, was man ganz oder in der Hauptsache mit eigenen Mitteln leistet.

Fragt man nach dem, was die einheimischen musikalischen Organisationen und Vereine in dieser Beziehung zuwege brachten, dann ist zweifellos an erster Stelle der Posener Bachverein zu nennen, der von sich sagen darf, daß er etwas geleistet hat, was die unter den obwaltenden Umständen zu stellenden Anforderungen weit hinter sich zurückließ.

Dieser Verein, der vor 25 Jahren von einem evangelichen Geistlichen, Pastor Karl Greulich, einem ausgezeichneten Bachkenner und durchaus ernst zu nehmenden Musiker, gegründet wurde und jetzt noch unter seiner zielbewußten Leitung steht, trat nach einer längeren Zeit unfreiwilligen Schweigens am 16. Dezember 1920 zum ersten Male wieder hervor mit einer Beethovenfeier, die unter anderem Teile der „Missa Solemnis" brachte. Da dieser erste Versuch zeigte, daß ein öffentliches Musizieren im Sinne des Vereins auch unter den veränderten Verhältnissen möglich war, nahm man mit frohem Mut die regelmäßige Arbeit wieder auf und ermöglichte dadurch die Aufführung von Bachs Johannespassion am Karfreitag 1921. Es darf hervorgehoben werden, daß in dieser Aufführung sämtliche Solopartien (ebenso wie in der Beethovenfeier im Dezember 1920) von einheimischen Kräften gesungen wurden. Die nächsten Taten des Vereins und seines verdienstvollen Führers bildeten ein Kantatenabend am 20. Oktober 1921 (in der Posener Kreuzkirche) und die Aufführung von Herzogenbergs Weihnachtsoratorium „Die Geburt Christi" am 19. Dezember 1921 (in der Paulskirche in Posen). Auch in diesen beiden Aufführungen wurden sämtliche Solopartien von einheimischen Kräften gespielt und gesungen.

Der Erfolg dieser Veranstaltungen gab den Leitern des Vereins den Mut, die Aufgabe noch etwas höher zu stellen und, einer alten liebgewordenen Tradition folgend, für den Karfreitag die Matthäuspassion vorzubereiten, die der Verein in früheren Jahren schon 12mal an diesem Tage an derselben Stelle gesungen hatte. Die Hilfsbereitschaft zahlungsfähiger Freunde, Gönner und ehemaliger Mitglieder des Vereins ermöglichte die Heranziehung bewährter Sänger und Sängerinnen aus dem Reiche zur Durchführung der Solopartien, und so konnte nach eindringlichem, monatelangem Studium am Freitag den 14. April dieses Jahres die Matthäuspassion nach langer Zeit zum erstenmal wieder in der Posener Kreuzkirche auf eine den weiten Raum bis in den letzten Winkel füllende andächtige Menge ihren alten Zauber ausüben. Der für eine würdige Aufführung der Matthäuspassion notwendige große Apparat war in voller Stärke da: die beiden Chöre (zusammen etwa 130 Damen und Herren, und zwar Deutsche und Polen), ein etwa 40 Mann starkes Orchester (zumeist Musiker vom Orchester der polnischen Oper), ein stattlicher Knabenchor und als Solisten die Damen Elisabeth Ohlhoff (Berlin), Thea Bandel (Leipzig), Kammersänger Emil Pinks (Leipzig) und Hermann Weißenborn (Berlin), in deren Ensemble sich ein bewährter einheimischer Sänger, Herr Dir. Böhmer, als Vertreter der kleineren Baßpartien wirksam einfügte.

Die ganze Aufführung, an sich schon zweifellos ein bedeutsames Ereignis in Anbetracht der Seltenheit derartiger Veranstaltungen für das kulturell so verarmte Deutschtum Posens, wurde es noch mehr durch den außerordentlichen Ernst, mit dem sich alle an der Aufführung Beteiligten der großen Aufgabe hingaben, durch die starke Beseeltheit von Wort und Klang, den tiefen Ernst und die starke Ergriffenheit, die deutlich spürbar während des ganzen Abends Chor, Orchester und Solisten in Bann hielt und sich von ihnen auf die fast atemlos lauschenden Zuhörer übertrug.

Nicht der Stadt Posen allein kam diese Tat des Posener Bachvereins zugute. Am Gründonnerstag sang er die Matthäuspassion in Lissa, am Ostersonnabend in Bromberg. Neben dem rein künstlerischen und kulturellen Wert dieser Leistung muß sie als besonders verdienstliches Unternehmen schon darum mit allem Nachdruck hervorgehoben und anerkannt werden, weil die großen Schwierigkeiten und Kosten, mit denen heutzutage der Transport eines so großen Apparates (Orchester, Chöre, Solisten) von Stadt zu Stadt verbunden ist, zunächst lebhafte Zweifel an der Möglichkeit der Verwirklichung des Planes wachriefen und es der ganzen Energie und der großen Begeisterung des Leiters des Vereins, des schon genannten Pastors Greulich, bedurfte, um die nicht geringen Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen und die große Aufgabe zu vollenden. Wie in Posen, so fand auch in Lissa und Bromberg die Aufführung in Kirchen statt, die fast bis in den letzten

*) Wir veröffentlichen diesen Artikel vor allem im Hinblick darauf, daß die Deutschen in Polen sich bewußt sein sollen, man gedenke ihrer im Reiche in Treuen und habe gerade für ihre künstlerische Wirksamkeit etwas Besonderes übrig. An dem großen Gedanken, daß es schließlich der Kunst vorbehalten bleibt, völkerverbindende Brücken zu schlagen, gilt es nun einmal trotz aller völkerverhetzenden Politik festzuhalten: Schließlich müssen die Mächte des Lichts stärker sein als die der Finsternis.

Winkel hinein gefüllt waren, und wie dort, so kam es auch hier zu einer starken, ernsten und tiefgehenden Wirkung der Passion. Die Zuhörerschaft setzte sich überall nicht nur aus Einwohnern der betreffenden Stadt zusammen — — in großer Zahl benutzten auch Landbewohner die so seltene Gelegenheit einer musikalisch-religiösen Erbauung von solcher Vollendung. So darf gesagt werden, daß die Wirksamkeit des Posener Bachvereins wirklich weiten Kreisen der deutschen Bevölkerung des ehemals preußischen Teilgebiets Polens das Erlebnis der Matthäuspassion in der Karwoche brachte.

Und nicht nur deutschen Kreisen. Es ist selbstverständlich, daß auch unter den Polen die wirklich ernsten Musikfreunde und diejenigen, denen geistige, seelische oder ästhetische Erlebnisse mehr sind als eine Modesache oder eine angenehme Zerstreuung, sich die Gelegenheit eines derart ungewöhnlichen Erlebnisses nicht entgehen ließen. Und so sah man sowohl in Posen als auch in Lissa und Bromberg neben den deutschen eine nicht ganz geringe Anzahl polnischer Zuhörer.

Auch unter den in der Aufführung Mitwirkenden waren, wie schon hervorgehoben wurde, Polen und Deutsche vereinigt. Der weitaus größte Teil des Orchesters bestand aus polnischen Musikern, und zur Durchführung der Instrumentalsoli waren als die besten Vertreter der in Betracht kommenden Instrumente Lehrer der staatlichen Musikakademie in Posen gewonnen worden.

Die Tatsache, daß in diesen deutschen Aufführungen polnische Künstler mitwirkten, erregte freilich den heftigen Unwillen gewisser polnischer Kreise, deren Chauvinismus und Übernationalismus größer ist als ihr Kunstverständnis und ihre sachliche Orientiertheit. Am Palmsonnabend brachte eine der Posener polnischen Zeitungen, der „Głos Poranny“, zu deutsch „Morgenstimme“, einen Aufsatz unter der schwungvollen Überschrift „Deutsche Maulwurfsarbeit“, in dem von ungeheuren Summen gefabelt wurde, die der Bachverein aus Deutschland zur Deckung der Unkosten der Aufführungen erhalten haben sollte (3 Millionen!), und im Anschluß daran und unter Hinweis auf die Bedenklichkeit (!) dieses Unternehmens die polnischen Künstler vor einer Beteiligung daran gewarnt wurden. Und acht Tage nach der Aufführung konnte man in mehreren polnischen Zeitungen einen öffentlichen Aufruf des Okazisten-Verbandes (Verband zum Schutze der Westmarken) lesen, durch den die polnischen Künstler, die in den Aufführungen der Matthäuspassion mitgewirkt hatten, gewissermaßen an den Pranger gestellt werden sollten. Das Bemerkenswerteste an dem auch sonst bemerkenswerten Aufruf ist, daß in ihm dauernd der Posener Bachverein mit dem Posener Deutschtumsbund verwechselt wird, obwohl die beiden miteinander nichts, aber auch nicht das geringste, zu tun haben. Der Deutschtumsbund stand auch nicht im entferntesten Zusammenhang mit den Aufführungen der Matthäuspassion. Diese Aufführungen sind ganz und gar das Werk des Bachvereins. Er und die polnischen Künstler, die, weniger kurzsichtig als der „Głos Poranny“ und die Herren Okazisten, sich in den Dienst der großen Aufgabe stellten, haben sich mit diesen Aufführungen ohne Zweifel ein großes Verdienst erworben und sich den Dank aller ehrlichen Kunst- und Kulturfreunde im Lande erworben.

Ein neues Jesus-Oratorium

Von Paul Gerhardt

In der Stadtkirche zu St. Georgen in der gastlichen, an architektonischen wie landschaftlichen Reizen reichen alten Lutherstadt Schmalkalden fand die Uraufführung des „Jesus Nazarenus“, Oratorium für Soli, Chor, Orchester und Orgel von dem dortigen Stadtkantor Bruno Leipold statt. Nach Händels „Messias“, H. Schütz' und Bachs Passionen, den verschiedenen Christustonwerken von Graun, Beethoven, Kiel, Liszt, Dräseke u. a. und zuletzt dem „Jesus“ von P. Gläser nun abermals ein Oratorium gleichen Titels und Inhalts! Nun, das Werk erwies seine Daseinsberechtigung als wohlgelungenes Ergebnis der Bestrebungen des Komponisten, ein volkstümliches Oratorium zu schaffen, das die Lücke in der Oratorienliteratur schließt und die Erfüllung einer alten Sehnsucht unserer Kirchenmusiker, vor allem in kleineren Wirkungskreisen, bedeutet, ein gutes Chorwerk für eine abendfüllende Aufführung ohne große Schwierigkeiten auch in bescheideneren Verhältnissen zu haben.

Das Werk behandelt Jesu ganze Lebensgeschichte von der Geburt bis zur Auferstehung in vier in sich abgeschlossenen Teilen, die enthalten 1. Jesu Kommen, 2. Jesu Leben, 3. Jesu Scheiden und 4. Jesu Auferstehen von zusammen reichlich zweistündiger Dauer; die verschiedenen Teile, besonders Nr. 1 (Weihnachten) und Nr. 3 (Passion) können auch einzeln aufgeführt werden. Der Text ist aus Bibel, Gesangbuch, kirchlichen Gesängen und Volksweisen älterer und neuerer Zeit vom Komponisten selbst geschickt und feinsinnig zusammengestellt. Der 1. Teil trägt vorwiegend lyrischen Charakter und ist von zartem Weihnachtsduft erfüllt; alte Weihnachtsmelodien aus dem 14. Jahrhundert, dem Elsaß, der Grafschaft Glatz geben in zarter, sinniger Verwebung mit dem Ganzen diesem Abschnitt ein naivherziges Gepräge, und die köstliche, wonnige Melodik, namentlich auch in den fein gezeichneten rezitativischen Partien, lassen Ohr und Herz nicht so leicht wieder los. Der die Uraufführung selbst leitende Komponist wußte durch wohlabgewogene Tempomodifikationen die Gefahr einer gewissen „lyrischen Stagnation“ erfolgreich zu bannen. Im 2. Teil sind in gedrängter Kürze die Höhepunkte im Erdenwallen des Erlösers — mit Ausschaltung des Lehrhaften — zusammengefaßt; durch Einführung kurzer prägnanter Leitmotive erhalten dieser Abschnitt, wie die folgenden Teile, Geschlossenheit und fesselndes Gepräge. Der in breitem $^6/_4$-Takt dahinströmende, wirkungsvoll figurierte Schlußchoral „Lasset uns mit Jesu ziehen“ führt unter groß gesteigerten Orchesterklängen die in Massen sich dahinwälzende Volksmenge nach Jerusalem, dem Schauplatze des Leidens. Der 3. Teil, die Passion, erwies sich als musikalisch am wertvollsten und dramatisch am reichsten ausgeprägt. Die im allgemeinen der Aufeinanderfolge der Passionsereignisse in den früheren Werken entsprechende Darstellung des Leidens Christi erhält bei

Leipold eine besondere Charakteristik durch die Eigenart und volkstümliche Wirkungskraft der den Fortgang der Entwicklung begleitenden, allgemein betrachtenden, illustrierenden, das Gehörte vertiefenden Chorgesänge. Besonders der tief empfundene Chorsatz „Wenn Schmerz und Trübsal mich bedrückt“ in Verbindung mit „O Haupt voll Blut und Wunden“, die Schilderung von Jesu Tod mit dem verhallenden Paukenwirbel und dem ganz leise in den Streichern ertönenden Choral „Es ist vollbracht“ sind Szenen ergreifenden Erlebens. Über die Trauer der „heiligen drei Frauen“ hinweg führt der 4. Teil in die lichten Morgenhöhen der Auferstehung als einem Freude und Jubel auslösenden Ereignis. — Der reiche Wechsel von erzählenden Rezitativpartien, Arien, Chören der verschiedenartigsten Struktur, sowie selbständigen Orchestersätzen sichert dem Werke das unverminderte Interesse bis zum das Ganze in wirkungsvoller Steigerung mit jubelnden Chören glanzvoll zum Ausklang bringenden Schlusse.

Die Soli (Sopran, Tenor, Bariton) enthalten dankbare, leicht eingängliche, volkstümlich wirksame und unschwer auszuführende Partien: kleinere Solostellen können mit Chormitgliedern besetzt werden, so daß die Aufführung des Werkes (wie auch in Schmalkalden) mit einem einzigen Konzertsolisten möglich ist, den allerdings die Partie des „Erzählers“, als Seele des Ganzen, unbedingt erfordert. Bemerkenswert ist die gänzlich von der Tradition abweichende Behandlung dieser großen Erzählerpartie, die für Bariton geschrieben ist, während umgekehrt der Solotenor den Heiland verkörpert: dadurch vermochte der Komponist einmal dem Hörer die quälenden Eindrücke der forcierten Höhenlage eines zwei Stunden lang fast ununterbrochen angestrengten Tenorevangelisten zu ersparen, zugleich mancherlei in den verschiedenen Christuspassionen und -oratorien immer Wiederkehrendes in ganz neue Beleuchtung zu rücken und insbesondere dem Melos des Erzählers Wärme, Innigkeit und milde weiche Farbengebung zu verleihen. — Auch dem Orchester werden keinerlei Schwierigkeiten zugemutet. Erstaunlich ist, was der Komponist trotzdem an feinen Klangwirkungen wie an klug disponierten Steigerungen aus seinem verhältnismäßig kleinen Klangkörper herausholt. Selbst die doch gewiß nicht leicht zu verblüffenden, zur Verstärkung des Schmalkaldener Stadtorchesters herangezogenen ehemaligen Meininger Hofkapellisten waren z. B. von den Tuttiwirkungen der drei Metallblasinstrumente direkt überrascht. Daß übrigens diese trefflichen Künstler (herrlicher Hoboer, wundervoller Hornist usw.), einst Mitglieder des unter H. v. Bülow und anderen in aller Welt berühmten und gefeierten Orchesters, jetzt zur kärglichen Fristung ihres Lebens gezwungen sind, in den umliegenden Dörfern die Nacht hindurch Tanzmusik zu machen und in Maifeier- und Demonstrationsumzügen „Freiheitsmärsche“ zu blasen, ist gewiß ein herrliches Kulturzeichen unserer Zeit! —.

Die wohlgelungene Uraufführung selbst war durch die überwältigende Teilnahme der ganzen Bevölkerung von Schmalkalden und Umgegend wie von Kirchenmusikern und Kunstfreunden aus ganz Thüringen geradezu ein Ereignis. Mancher in seinen eigenen Verhältnissen schwer mit Unempfänglichkeit, Teilnahmlosigkeit und undankbarer Gesinnung des lieben Publikums und sonstiger, zur Unterstützung kirchlicher Kunst und Förderung ihrer in selbstloser Hingebung wirkenden Vertreter moralisch verpflichteter Herrschaften kämpfende Kollege konnte da Zeuge werden der in Glückwünschen, Zuschriften und Gaben spontan und impulsiv zum Ausdruck kommenden Verehrung und Liebe für den Schöpfer des Volksoratoriums „Jesus Nazarenus“!

Über die Musikverhältnisse in Mexiko

Einheimisches Schaffen — Konzert- und Opernwesen — Lehrtätigkeit

Von H. Riebesell / Mexiko

Wie allgemein in Zentral- und Südamerika, so kann man auch in Mexiko erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit von einer ernsthaften Kunstpflege jedweder Art sprechen. Und zwar gilt dies noch mehr als von der bildenden Kunst von der Musik. Von einer typisch mexikanischen Kunst sind kaum erste Spuren vorhanden, was bei einem relativ so neuen Land und Volk nicht anders zu erwarten ist. So hat es denn auch nennenswerte mexikanische Komponisten im vorigen Jahrhundert oder gar noch früher nicht gegeben. Seit ungefähr zwei Jahrzehnten ist nun eine kleine Schar einheimischer Tondichter an der Arbeit, die besonderes Gewicht darauf legt, ihren Schöpfungen einen nationalen Charakter zu geben. Indessen führten alle diese Bestrebungen bisher zu keinem befriedigenden Ergebnis. Es fehlt an eigener Persönlichkeit, und so begnügt man sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, damit, je nach Zugehörigkeit zur französischen oder zur deutschen Schule kleine Charakterstücke süßlichen, unbedeutenden Inhalts zu schreiben. Da jede Tradition in der mexikanischen Musik fehlt, bedarf es natürlich starker Naturen, um hier Bahnbrechendes zu leisten und den Grundstein zu einer nationalen Literatur zu legen. Ob die heutige junge Generation, in der zweifellos manch versprechendes Talent steckt, das ersehnte Wort sprechen wird, muß dahingestellt bleiben. An und für sich ist das Interesse der Allgemeinheit für nationale Werke ungemein groß. Im Gegensatz zu solchen Ländern, die sich in der Vergötterung ausländischer Kunst nicht genug tun können, ist der Mexikaner nur zu gern bereit, im eigenen Land Entstandenes, wenn irgend möglich, mit Enthusiasmus auf den Schild zu heben, obschon ihn schmerzliche Erfahrungen veranlaßt haben, zunächst eine gewisse Skepsis walten zu lassen. An Ansporn fehlt es also hiesigen Komponisten keinesfalls. Diesem Umstand tut auch die Tatsache,

daß das Publikum noch als durchaus urteilsunfähig anzusehen ist, keinen Abbruch. Das Unersprießliche dieser Sachlage macht sich darin geltend, daß oft anspruchslosere Werke mit großem Beifall aufgeführt werden. Nichtsdestoweniger wird der ungleich höhere Wert der ausländischen Musik-Literatur unumwunden zugestanden, und so spielen sich im Rahmen dieser Veranstaltungen jene wenig umfangreichen Äußerungen ab, die als das hiesige Musikleben angesprochen werden müssen. Dabei kommt aber nur die Hauptstadt selbst in Betracht, indem das ganze Land kein künstlerisches Eigenleben aufweist. Mexiko-Stadt ist das geistige Zentrum für die ganze Republik, das Innere des Landes ahmt selbstverständlich auf wesentlich kleinerer Grundlage günstigenfalles nach.

Was das Konzert- und Opernwesen betrifft, so lag ersteres bis vor etwa zwei Jahren sehr im Argen. Erst seit dieser Zeit ist durch Gründung des „Orquesta Sinfonica Nacional" der Anfang für eine ersprießliche Erziehung des Publikums zum Verständnis von Orchestermusik gemacht worden. Dieses Orchester setzt sich unter Leitung von Prof. J. Carrillo ausschließlich aus einheimischen Musikern zusammen und erfreut sich des Protektorats und der Gönnerschaft des Kultus-Ministeriums. Für eine erzieherisch so bedeutende Aufgabe ist dies sehr wichtig und außerdem bei einem in Kunst wenig vorgebildeten Volk wie dem mexikanischen unbedingt erforderlich, schon um die finanzielle Seite sicherzustellen. Das Orchester hat bereits verschiedene Folgen von Konzerten gegeben, sämtlich zu volkstümlichen Preisen sowie mit besonderen Vergünstigungen für Studenten und Konservatoristen. In diesen Konzerten spielten deutsche Kompositionen eine erhebliche Rolle. U. a. findet man folgende Namen: Bach, Beethoven, Schubert, Mozart, Wagner, Strauß. Besonders darf erwähnt werden, daß in einem Konzert-Zyklus anläßlich des Beethoven-Jahres 1920 die sämtlichen Sinfonien des Meisters bei großer Beteiligung und Begeisterung zum Vortrag gelangten. Vor wenigen Monaten gelang es ferner dem ausgezeichneten italienischen Dirigenten Bavagnoli, ein zweites Orchester, das „Filarmonica", ins Leben zu rufen. Nach außerordentlich mühevoller Arbeit brachte er es in kurzer Zeit zu hervorragenden Leistungen. Auch hier machten deutsche Werke den Hauptanteil der Programme aus: Beethoven (Dritte und Fünfte), Schubert (H-Moll), Wagner (Tannhäuser-Ouvertüre) usw. Obschon ein kleines Stammpublikum, das sich hauptsächlich aus den besseren Kreisen der Mexikaner und Ausländer zusammensetzt, Konzerte dieser Art würdigt und fördert, so reicht dies nicht aus, derartige Unternehmungen dauernd am Leben zu erhalten, da der breiteren Masse jegliches Verständnis und Interesse fehlt.

Die Urteilslosigkeit des Publikums äußert sich nun besonders kraß bei der Stellungnahme zu Instrumental-Solisten. Nur solche mit Namen von Klang in Europa dürfen auf künstlerischen und materiellen Erfolg rechnen. Die Pianisten Godowsky und Lhevinne konnten infolgedessen befriedigt auf ihre Abstecher nach Mexiko zurückblicken, während z. B. der junge ausgezeichnete italienische Violonist Sante lo Priore, ein bisher Unbekannter, wegen seiner Unbekanntheit sich nicht durchsetzen konnte!

Über Kammermusik ist wenig zu sagen. Es sind zwar zwei Quartette vorhanden, ihr Bestehen ist aber lediglich durch besondere Hilfe gesichert. Das erste Quartett, die „Sociedad Musica de Camara", besteht in Form einer Privat-Gesellschaft von etwa 100 Mitgliedern. Etwa die Hälfte gehört der deutschen Kolonie an, desgleichen sind zwei der Spieler (Bratsche: Freund, Cello: Magnus) deutsche Kunstliebhaber. Die Vereinigung blickt auf ungefähr zehn Jahre ernsthafter Tätigkeit zurück. Das zweite Quartett („Cuarteto Clasico de la Escuela Nacional de Musica") ist wiederum vom Kultus-Ministerium abhängig. Als Pianist und gleichzeitige geistige Säule fungiert hier der auch in Deutschland wohlbekannte Mark Günzburg. Beide Vereinigungen geben regelmäßig Konzerte und pflegen hauptsächlich deutsche Musik, so Haydn, Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, Mendelssohn usw. Modernere Musik der letzten Jahrzehnte hat bisher wenig Eingang gefunden. Dies liegt teilweise an der Befürchtung, auf Unverständnis zu stoßen. Trotzdem sollte man den reichen Schatz der heutigen Kammermusik mehr pflegen, um den Programmen ein vielseitigeres Gepräge und weiteres Gesichtsfeld zu geben. In den letzten Wochen sind noch zwei weitere Quartette gebildet worden, jedoch muß zunächst abgewartet werden, ob sie sich behaupten können. Man muß beinahe das Gegenteil befürchten, da Interesse und Verständnis für Kammermusik noch außerordentlich gering sind.

Es ist nicht zu verkennen, daß seit etwa einem Jahr große, zum mindesten moralisch von der Regierung unterstützte Anstrengungen gemacht werden, um gerade dem in musikalischer Hinsicht rückständigen Leben des Landes Impulse zu geben. Als Vorkämpfer muß vor allem Prof. Carrillo genannt werden. Die Heran- und Umbildung geht naturgemäß sehr langsam vonstatten, und es dürfte noch eine Spanne von Jahren vergehen, bevor die heute bestehenden Körperschaften sich als unzureichend erweisen und man zur Gründung neuer ausübender Institute, wie Orchester, Kammermusik-Vereinigungen usw. zu schreiten haben wird. Und selbst dann wird die Aufnahmefähigkeit des Publikums immer noch beschränkt und in keinem Verhältnis zu irgendeinem der europäischen

Kulturvölker stehen. Man mag geneigt sein, diese pessimistische Ansicht nicht zu teilen, doch dürfte ein eingehendes Studium der Verhältnisse an Ort und Stelle die ausgesprochene Meinung unterstützen.

Wesentlich mehr Verständnis bringt man der Oper, besonders der italienischen, entgegen. Wenn auch keine ständige Oper vorhanden ist, wird im allgemeinen dafür gesorgt, daß jedes Jahr ein aus italienischen Dirigenten und Sängern gebildetes Ensemble aus den Vereinigten Staaten für eine zwei- bis dreimonatliche Spielzeit verpflichtet wird. Sogar während der langen Revolutionsjahre haben geschickte Unternehmer diesem Bedürfnis mehr oder weniger Rechnung tragen können. Man ist nun in bezug auf Sänger sehr verwöhnt, eine gewisse musikalische Veranlagung ist vorhanden, wenn auch nur so weit, um gerade in italienischen und französischen Opern eine mehr oder minder objektive Meinung entwickeln zu können. Doch verlangt man „Sterne" und stellt überhaupt Ansprüche, die in merkwürdigem Widerstreit mit dem in anderen Gebieten der Musik Gebotenen und Geduldeten stehen. Unter diesem Gesichtspunkt darf es deshalb nicht wundernehmen, daß in den letzten Jahren u. a. sangen: Zenatello, Lazaro, Caruso, Schippa, Stracciari, Titta Ruffo, Denise, Galeffi, Segurola, Lazzari, Didur sowie die Damen Raisa, Muzio, Gay, Besanzoni.

Letzthin verlautete verschiedentlich gerüchtweise, daß man sich mit dem Gedanken trage, eine deutsche Opern-Gesellschaft für eine Gastspielzeit zu gewinnen. So erfreulich dies an und für sich im Interesse deutscher Kultur wäre, scheint mir der Erfolg eines solchen Unternehmens mehr als zweifelhaft. Die Kosten wären außerordentlich hoch und würden kaum eingebracht werden können, da nicht außer acht gelassen werden darf, daß Psyche, Inhalt und Ideenwelt der deutschen Oper dem Mexikaner naturgemäß fremd sind. Für die Nach-Wagnersche Oper fehlt ferner jegliche Vorbildung, und es müßte zunächst ein mehrjähriges weiteres Eindringen in neuere Tonkunst vermittelst reiner Orchestermusik erfolgen, ehe man auf befriedigenden Erfolg rechnen darf. Weitere Hinderungsgründe wären natürlich die deutschen Texte sowie die grundverschiedene deutsche Stimmbildung, an die man sich schwer gewöhnen würde.

Die Lehrkräfte der Musik, sei es am offiziellen National-Konservatorium, an Privat-Musikschulen oder die Hauslehrer, setzen sich fast ausschließlich aus Einheimischen zusammen. Als nennenswerte Ausnahmen seien Rocabruna (Violine) und Günzburg (Klavier) angeführt. Auch in diesem Punkte dürften noch manche Jahre vergehen, ehe der Musikunterricht auf die wünschenswerte Höhe gebracht sein und sich zu einer lohnenden Beschäftigung gestalten wird. Gegenwärtig leidet das gesamte Unterrichtswesen an absolut ungenügender Entschädigung. Ist die Anzahl der Musikbeflissenen vorläufig an und für sich beschränkt, so erschwert das Solidaritätsgefühl der einheimischen gegenüber ausländischen Lehrelementen das Hinzuziehen fremder, also etwa deutscher Kräfte, außerordentlich. Dies trifft selbst auf Musiker von unbestreitbarem Können zu. So unzweifelhaft Mexiko in der Zukunft ein gutes Feld für tüchtige Musiker, speziell auf dem Lehrgebiet, abgeben wird, so sehr muß noch heute aus den erwähnten Gründen von einer planlosen Einwanderung abgeraten werden. Der Zeitpunkt ist noch nicht gekommen, und niemand kann voraussagen, wie lange er noch auf sich warten lassen wird. Selbstverständlich verhält es sich anders, wenn man einen Vertrag in Händen hat. Derartige Fälle sind aber von diesen Betrachtungen ausgeschlossen.

Zu unserer Notenbeilage

Die beiden Klavierstücke, die hier zum ersten Male zur Veröffentlichung gelangen, sollen und werden dem Spieler weder Finger- noch Kopfzerbrechen bereiten, ihn aber mit einer melodisch fesselnden Klaviermusik bekannt machen, indem glücklicherweise der Sinn für derartige „Spielmusik" immer noch rege, ja sogar wieder stärker im Wachsen begriffen ist. Der auch uns nicht näher bekannte Komponist Stephan Elmas ist 1864 in Smyrna geboren, empfing seine Ausbildung vorzugsweise in Wien und lebt als Pianist und Komponist bald hier, bald dort. Die Zahl der von ihm veröffentlichten Werke (Konzerte, Sonaten, Nocturnen usw.) ist beträchtlich und zeigt, soweit wir sie kennen, einen Komponisten, der melodisch auf natürlichste Art begabt, nach Originalität nicht im mindesten strebt, sondern sich so gibt, wie er vermutlich beschaffen ist. Und da läuft dann gelegentlich etwas mit unter, was einen ganz spezifischen Reiz aufweist. Aus Raumrücksichten konnte das uns in diesem Sinn Bezeichnendste nicht geboten werden, immerhin zeigt gerade das Präludium, über dem, ohne daß zu irgendwelchen besonderen Mitteln gegriffen wird, ein exotischer Schimmer liegt, nach welchen Seiten hin die Eigenart des Komponisten liegt. So kommt ihm auch der Charakter der Mazurka entgegen, und das hübsche Beispiel, das hier geboten wird, ist bei entsprechend graziös-charakteristischem Vortrag, seiner Wirkung durchaus sicher, kann übrigens auch als wirkliche Tanz-Mazurka seine Verwendung finden.

Musikbriefe

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

Am 18. Juni erlebte hier Jan Brandts-Buys neueste Oper „Der Mann im Mond", ihre Uraufführung. Ich sagte „Oper". Ihre Schöpfer aber gaben dem Kind ihrer Musen den Namen „ein wunderlich Spiel". Sie hätten es wohl richtiger: Burleske-Oper, Märchen-Groteske, Parodistisches Märchenspiel oder dgl. genannt. Man wäre dann jedenfalls nicht darauf hineingefallen, das Werk ernst zu nehmen, wozu vor allem auch der von der Bühne herab gesprochene Epilog verleitet. In dem heißt es: „Dem Alltag manchmal zu entgeh'n, der Wirklichkeit hold zu entrücken, sei Euch ein feierlich Gescheh'n. Sonst bleibet hübsch im Kern des Lebens und späht nicht über seinen Rand! — Doch erst zum Text, für den wieder Bruno Warden und J. M. Welleminsky verantwortlich zeichnen.

Prinzessin Zizipe, die Heldin des Stückes, gehört zu jenen Vertreterinnen ihres Geschlechts, die in der Wahl ihres Zukünftigen nicht hoch genug hinauskönnen. Sie will keinen andern Mann als den — Mann im Mond. Da kommt als neuer Bewerber an den Hof ihres märchenköniglichen Vaters Prinz Immergrün von Rosenland. Obwohl er erfährt, daß von der Prinzessin noch jeder, der um sie gefreit, in den „singenden Teppich" gewoben wurde, „auf dem sie lustwandelt in mondheller Nacht", beschließt er auf Rat seines schlauen Dieners Sassafras sein Glück zu wagen. Als Mann im Mond ihr in phantastischem Spiel erscheinend, erklärt er der Erwählten die Mondgesetze:

Vier Elemente, innig gesellt,
Beherrschen Eure arme Welt.
Der Mond, er kennt nur eines;
Die Liebe und sonst keines.
Alles, was Euch Leben ist,
Wird durch Küsse weggeküßt!

Der dritte Akt bringt die Heilung der schwärmerischen Prinzessin von ihrer „Mondsucht" durch die Sehnsucht nach den Annehmlichkeiten der diesseitigen Welt, Essen Trinken, Schlafen usw. Sie mag von dem Mann im Mond nichts mehr wissen und erklärt ihrem Vater rundheraus: Ich nehme jeden, den du willst, wenn du nur meine Leiden stillst. Da kommt der Prinz mit seinem Diener. Der Märchenmond wird zertrümmert und in festlichem Zug geht's zum reichbestellten Festmahl.

Man soll sich also damit abfinden, daß das alles nur eine Groteske, ein parodistischer Scherz und also nicht ernst gemeint ist. Ich bekenne offen, dazu vermag ich mich nicht aufzuschwingen. Einmal ist mir die Sache zu geistlos, dann ist die Tendenz zu grob. Im Grunde ist und bleibt das Ganze eine beißende Verspottung von Phantasie und Poesie und ein unverhülltes Bekenntnis zu jener materialistischen Lebens- und Weltanschauung, die, sei man doch ehrlich es endlich zu gestehen, so viel Unheil über unsere Zeit brachte und unter deren Druck sie noch schmachtet! — Wie aber kam, frage ich mich, Brandt-Buys dazu, ein solches Buch zu komponieren, und in dieser Zeit? Wer war dessen intellektueller Urheber? Hier ist fühlbar etwas Fremdvölkisches darin, ein gewisser Zynismus, der dem germanischen Wesen fremd ist. Brandt-Buys wird, soweit man ihn aus seinen Werken kennt, vor allem aus den Schneidern von Schönau — der Eroberer nahm einen verblüffenden Anlauf zur höheren Sphäre — sich als Holländer angezogen gefühlt haben, von den derb komischen Situationen. Das ist der Geschmack seiner Landsleute von den Tagen ihres lustigen Bauern-Breughels an. Auch das begrenzt spießbürgerliche und Steife mag ihn vertraut berührt haben. Aber daß er nicht empfand, daß an einer Handlung, die an jedem wahren und echten Gefühl achtlos vorübergeht, sich die schöpferische Phantasie nicht befruchten kann, das nimmt mich wunder. Und so fehlt denn auch seiner Musik jede höhere Eingebung. Sie ist das Produkt eines vorwiegend verstandesmäßigen Schaffens. Überall spürt man die Hand des Könners, aber nicht des Gestalters. Die Erfindung fließt wie schon in den Schneidern von Schönau spärlich, sie ist von kurzem Atem und die Rhythmik hat jenes eigentümlich Pendelnde, das einem schon in den Schneidern auf die Nerven ging. Stilistisch begegnet man so ziemlich allen üblichen Formen. Manchmal klingt es wie Operette, dann wieder wie Pantomime, dann wieder lebt die alte Operabuffa mit ihren Parlando-Prestissimos auf. Wird die Situation poetischer stellt sich die Meistersänger-Weise ein, und natürlich fehlt auch, wo erforderlich, wie in der Mondscheinszene, der moderne Musikimpressionismus im Orchester nicht. Kurz, es werden alle Register gezogen, und es stellt sich doch kein rechter Zusammenklang ein. — Und hierüber konnte auch die wirklich vorzügliche Aufführung nicht hinwegtäuschen, nicht nur musikalisch, sondern auch szenisch vorzüglich. — Dr. Hartmanns Regie zauberte ganz prächtige, illusionistische Märchenbilder vor. — Hermann Kutzschbach war der musikalische Leiter. Unter den Vertretern der Hauptpartien schoß Ermold als Sassafras den Vogel ab. Man kann wohl sagen, er erschöpfte die Rolle. Von der Rethberg als überpoetisch gestimmte Prinzessin kann man das nicht sagen. Sie singt ja sehr schön, aber es fehlt ihr für derartige soubrettöse Rollen das Darstellungsvermögen. Richard Tauber (Prinz) macht alles mit seiner eminenten Musikalität und seiner darstellerischen Zwanglosigkeit. Auffielen in gut gespielten Chargen Büssel und Steier-Charlottenburg, und drei komische Hofdamen mimten und sangen Milly Stephan, Helene Jung und Elfriede Haberkorn ganz nett.

AUS HAMBURG

Von Bertha Witt

Schluß der Saison! Auch diesmal zog er sich lange hinaus, da das fünfte Deutsche Brahmsfest der Brahms-Gesellschaft den Musikwinter abschließend krönen sollte; doch machte sich ein gegen sonst schon recht frühes Abbröckeln bemerkbar, und eigentlich setzte schon Gustav Brecher mit dem letzten seiner fünf Konzerte einen Schlußstein. Seine Konzerte zählen zu den ebenso bedeutenden wie anziehenden musikalischen Ereignissen der Hansestadt; er brachte nach etwa zweijähriger Pause die Alpensinfonie wieder zu Gehör und machte mit Igar Strawinskis „Petruschka" bekannt, einem Stück interessanter Programmusik, das ein so lebhaftes Für und Wider, ja eine so ostentative Flucht aus dem Konzertsaal verursachte, wie die heutige Generation es in Hamburg wohl noch nicht erlebt haben dürfte. Wie Brecher stets großen Wert auf hervorragende Solisten legt, so hatte er diesmal Melanie Kurt, Jadlowker, Vera Schapira und Joseph Pembaur gewonnen und außerdem den neuen leuchtenden Stern am Geigenfirmament, die junge Australierin Alma Moodie. Ihre Erscheinung darf man zweifellos mit zu den Ereignissen des Winters zählen, denn wie sie das Beethoven-Violinkonzert spielte — überirdisch schön, möchte man sagen —, wird es nur ein begnadeter Mensch, der sich ganz in Musik aufzulösen vermag, spielen können. Der Eindruck auf jeden Hörer war vom ersten Bogenstrich an so unmittelbar, daß eine ostentative Dankeskundgebung schon nach dem ersten Satz unausbleiblich war. — Wie Brecher, so haben sich auch die vier Konzerte Egon Pollaks in den wenigen Jahren ihres Bestehens bedeutendsten künst-

lerischen Ruf erworben. Pollak schloß mit der Neunten Sinfonie und wählte als Hauptwerk für seine Programmfolgen Mahlers „Lied von der Erde" mit späterer Wiederholung; Maria Olszewska und Karl Günther vertraten glänzend den gesanglichen Part, wenn auch für die Sängerin diese Partie ein wenig hoch liegt. Eine anziehende Neuheit (Uraufführung) brachte das zweite Konzert: Nachtmusik für kleines Orchester von Edward Moritz. Dieser begabte Komponist nähert sich einer erfreulichen Abklärung und überrascht als fesselnder Melodiker, so daß aus dem kleinen Werkchen vielversprechende Vorzüge herausleuchteten. Solisten der Pollak-Konzerte waren Elisabeth Rethberg, Mitja Nikisch, Caroline Lankfaut, die Schumanns Klavierkonzert fesselnd wiedergab, und Theophil Demetriescu; letzterer versuchte sich an Beethovens Es-Dur-Konzert, das Ergebnis war jedoch ungünstig. Neben diesen Konzerten liefen zwei Extrakonzerte her, für die Sigrid Onegin gewonnen war; dankenswert war hier besonders die Berücksichtigung der Ballettsuite von Gluck-Mottl. — Weiter folgen nun drei Konzerte von Werner Wolff, das letzte davon das bedeutendste durch Gewinnung Ferruccio Busonis, der ein Klavierkonzert von Mozart spielte, während im übrigen Werke von ihm selbst das Programm ergänzten. Im ersten Konzert bot Wolf, ein eifriger und glücklicher Bruckner-Verkünder, dieses Meisters neunte Sinfonie, Adolf Busch spielte Beethovens Violinkonzert, im zweiten als Hauptwerk Schrekers Kammersinfonie. Hier sang sich Rose Ader mit drei Arien deutscher Musik — als Gegenstück zu den italienischen Opern, mit denen sie in der Volkoper gastierte — aufs neue ins Herz ihrer Hamburger Freunde.

Auf flüchtiger Streife berühren wir noch die Konzerte Alfred Sittards, deren erstes mit Elisabeth Rethberg und Mathias Weckmanns wundervoller Kantate „Wie liegt die Stadt so wüste" eine willkommene Rückerinnerung an das Hamburger Bachfest darstellte, während ein anderes durch Händels „Acis und Galathea" lebhaft erfreute, da auch die Solopartien mit Frieda Hell-Achilles, Anton Kohmann und Prof. Albert Fischer ausgezeichnet besetzt waren. Weiter bot Sittard die Johannispassion, gegenüber der von der Singakademie gewählten Matthäuspassion, und in einem Sonderkonzert die Neunte Sinfonie; der Cäcilienverein bescherte uns Mendelssohns „Paulus". Zweimal erschien der junge Münchner Dirigent C. F. Adler, zweimal auch Emil Bohnke, um sich mit eignen Orchesterkonzerten durchzusetzen; beide mußten sich mit dem künstlerischen Erfolg begnügen. Adler bemühte sich eifrig um Bruckner (2. und 6. Sinfonie), außerdem auch um zeitgenössische Musik: Anton Beer-Walbrunn, Lustspielouvertüre und Deutsche Suite, und Hermann Unger, Drei Skizzen „Nacht"; was Unger hier zu sagen hat, ist schon der Mühe wert. Dagegen dürften zwei neue Violinkonzerte von A. d'Ambrosio und dem einst bestbekannten Klavierbegleiter Erich J. Wolff kaum eine wesentliche Bereicherung der Violinliteratur abgeben; zudem fanden sie in Max Menge und Armella Bauer gerade keine solistischen Vertreter, mit deren Leistung auch das Werk hätte wachsen müssen. Noch weniger konnte Emil Bohnkes expressionistisches Violinkonzert ansprechen, obgleich ihm Carl Flesch seine große Kunst lieh; auch mit dem Dirigenten Bohnke wird man nicht überall übereinstimmen (Egmont- und Coriolan-Ouvertüre, Brahms 1. Sinfonie); erfreulich war jedoch die Berücksichtigung von Regers vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin. — Zu berücksichtigen ist schließlich noch der junge Hamburger Pianist Paul Strecker, der unzweifelhaft schon jetzt eine Klasse für sich darstellt mit der Bewältigung vielseitiger Kolossalprogramme. Zunächst wurde durch ihn eine Sonate von Edward Moritz, in der man diesen Modernen auf völlig entgegengesetzten Bahnen wiederfindet (die schon erwähnte Nachtmusik zeigt aber, daß er inzwischen eine erfreuliche Mittelstraße eingeschlagen hat), dann op. 39 von Rachmaninoff, neun Etüden von ziemlich gleicher, ermüdender Färbung und eine bei Liszt Anschluß suchende Sonate von Th. Kaufmann uraufgeführt; darauf folgten noch Cyrill Scott, Busoni und Béla Bartók; soviel moderne Klaviermusik auf einmal — für den Hörer entschieden zuviel. Beglückend aber wirkte Mischa Elmans Geigenspiel, beglückend Elisabeth Schumanns Gesang innerhalb eines geschickt gewählten Kreises von Schubert- und Strauß-Liedern.

Dann folgte abschließend und krönend das Brahms-Fest, durch Ausführung und gehobene Begeisterung bei allen Beteiligten ein Fest im wahrsten Sinne. Der Überblick, den man in fünf Konzerten über das geben konnte, was Brahms uns geschenkt, war natürlich nicht ergänzend, wertvoll aber insofern, als man ein Hauptgewicht auf sonst wenig zu Gehör kommende Chorwerke gelegt hatte. Obenan stand der prachtvolle „Rinaldo" (mit Fritz Müller [Raven]) und die „Alt-Rhapsodie" (Sigrid Onegin), „Nänie", „Schicksalslied", das „Deutsche Requiem" (Solisten Elisabeth Schumann und Friedrich Brodersen), einige A-cappella-Chöre und die Liebesliederwalzer. Diese Chorsachen, für die der Cäcilienverein, die Singakademie und der ausgezeichnete Altonaer Lehrergesangverein zur Verfügung standen, erfuhren unter Prof. Spengels Leitung eine durchaus vollendete Wiedergabe. Bei den Chorwerken, die Wilhelm Furtwängler am Pult sahen, verstand sich diese Vollendung von selbst. Zur Aufführung kamen die 1. und 2. Sinfonie, die Haydn-Variationen, das Violinkonzert und das Klavierkonzert D-Moll (Adolf Busch und Edwin Fischer mit bekannten Meisterleistungen). Außerdem brachte das Bandler-Quartett mit R. Gräfe das Klarinettenquintett und mit Edwin Fischer das Klavierquartett G-Moll zu Gehör und Sigrid Onegin sang eine Anzahl Lieder in ihrer einzigartigen Kunst.

Das Stadttheater schloß mit einer der jetzt in Mode kommenden Richard-Strauß-Wochen; da man nach der „Frau ohne Schatten" nunmehr auch die „Josephslegende" in den Spielplan aufnahm, auch „Ariadne auf Naxos" wieder neu einstudierte, vermochte man diesem modernen Meister solchen Tribut glänzend zu zahlen. Auch „Elektra" erlebte mit Agnes Wedekind eine, wenn auch kurze, doch überwältigende Auferstehung. Schwer ist es, zu Walter Braunfels' „Die Vögel" Stellung zu finden; als interessante Neuheit und dank einer berückend schönen Musik vermochte dies Werk, das die Bezeichnung Oper übrigens zu Unrecht trägt, hier eine Zeitlang starke Anziehungskraft auszuüben; wirkliche Befriedigung vermochte es infolge seiner eigenartigen Handlung jedoch nicht zu hinterlassen. Dem einzigen berühmten Gast im Stadttheater, Alfred Piccaver, stellte die Volksoper mehrere Gastspiele von Ottilie Metzger, Theodor Lattermann, Tino Pattiera und David Jaroslawskij gegenüber. Dieser neuerdings in Deutschland vielgenannte Bariton der Petersburger Großen Oper feierte auch hier durch seine wundervolle Sangeskunst und sein ausgezeichnetes Spieltalent bedeutende Triumphe. In den abwechslungsreich gestalteten Spielplan der Volksoper gingen als Repertoirestücke Verdis „Troubadour", „Rigoletto", „La Traviata" und „Maskenball" über, außerdem „Cavalleria rusticana", zu dem hier allerdings das passende Gegenstück fehlt, da der gewissermaßen als siamesischer Zwilling damit verwachsene „Bajazzo" vom Stadttheater mit Beschlag belegt ist; weder Offenbachs „Schwätzerin von Saragossa", noch Flotows „Stradella", beide heute recht nichtssagend, wollen sich recht Mascagnis preiswürdiger Oper anfügen. Kienzls wieder neuaufgenommener „Kuhreigen"

und Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen" fanden wenig Interesse; überraschend gut gelang die „Walküre", ebenso die immer noch gern gehörten, für Meyerbeers zwiespältige Kunst so bezeichnenden „Hugenotten"; außerdem beschäftigte man sich mit einer Anzahl Operetten. Endlich gab das berühmte Schwedische Ballett ein vierabendliches Gastspiel, von dem man mit Recht als von einem künstlerischen Ereignis reden darf. Das künstlerische Gesamtergebnis in den Leistungen der Volksoper bleibt jedoch uneinheitlich; das dürfte jedoch erst anders werden, wenn die im Plan bereits perfekte Vereinigung dieser Bühne mit dem Stadttheater in zwei Jahren vollzogen sein wird.

Zum Schluß ein Wort für Dr. Erich Fischers „Musikalische Komödien", jenes kleine Künstlerensemble, das mit geringen äußeren Mitteln so vieles erreicht. Was hier zu einer halbwegs vergessenen Musik alter Meister geboten wird, ist liebenswürdigste, harmlosheitere Kunst, die anziehend von allem Gesuchten, Übertriebenen, Kinohaften im modernen Kunstleben absticht. Wie empfänglich das Publikum trotz aller modernen Kunsterziehung doch für diese Darbietungen ist, zeigte sich hier. Die Leistungen des kleinen Künstlerkreises, den ein weibliches Unikum von überraschender Vielseitigkeit, Claire Jache, stützt, sind in ihrer Art vollendet.

AUS NÜRNBERG

Von Constantin Brunck

Sparsamkeit ist das Losungswort, das hier wie allerwärts die Oper richtunggebend beeinflußte. Ich möchte nicht behaupten, daß Intendant Stuhlfeld mit seinen Sparmaßnahmen immer glücklich gewesen sei. Wenn man stets steigende Eintrittspreise verlangen muß, muß man dem Publikum entsprechend gute Darbietungen leisten können, sonst erlahmt das Interesse, der Besuch läßt nach und statt Vermehrung der Einnahme erzielt man Verminderung. Dieser Fall trat zu Beginn der Spielzeit in Nürnberg ein. Um Gagen zu sparen, hatte man unbegreiflicherweise gerade die ersten Fächer teilweise unzulänglich besetzt. Es fehlte eine wirklich führende Persönlichkeit als I. Kapellmeister, eine jugendfrische „Hochdramatische", ein jugendlicher Alt, eine gute Koloratursoubrette, ein erster seriöser Baß, auch der Heldenbariton ließ manchen Wunsch offen. Als nun gar noch die Grippeepidemie im November und Dezember einsetzte, sank das Niveau der Vorstellungen und mit ihm der Besuch des Theaters ganz erschreckend. Die bekannten Enthüllungen des Musikschriftstellers Matthes über die höchst zweifelhafte Art, durch die Herr Stuhlfeld zu seiner Stellung gekommen war, drohte diesem den letzten Rest der Sympathie der Bevölkerung zu rauben, so daß man mit einem katastrophalen Ende des ersten Jahres des städtischen Bühnenbetriebes rechnen mußte. Aber es kam anders, als man dachte. Der Intendant zeigte nun, daß man seine Fähigkeiten doch unterschätzt hatte. Gestützt von einem durch die Notlage erzwungenen „Vertrauensvotum" des Stadtrats brachte er mit seinem inzwischen wieder gesundeten Personal eine ganze Reihe von Vorstellungen heraus, die für Nürnberger Verhältnisse ausgezeichnet waren und unter denen ich die prächtige Karfreitagsaufführung des „Parsifal", die Erstaufführung von Hugo Wolfs „Corregidor", die Neueinstudierung der „Elektra" und eine sehr gute Aufführung von Wolf-Ferraris „Susannes Geheimnis" nennen möchte. Als dann die Eröffnung der ureigensten Schöpfung Stuhlfelds, des einzig schön gelegenen „Naturtheaters auf dem Schmausenbuck" (einem beliebten Ausflugsort bei Nürnberg) mit einer guten Wiedergabe des „Fidelio" einen glänzenden Erfolg zeitigte, obendrein Stuhlfelds Gegner sich durch einen ungeschickten Intrigenfeldzug ins Unrecht setzten, schien dessen Stellung gefestigter als je, und auch die Skeptiker (zu denen ich mich zählte) sahen der Zukunft beruhigter entgegen. Aber nun erfolgte die zweite Überraschung: der Intendant ersuchte ganz plötzlich um Enthebung von seinem Posten ab 1. Juli, da er seine Stellung „aus Gesundheitsrücksichten" mit einer solchen in der Berliner Filmindustrie vertauschen wolle. Das Gesuch wurde genehmigt, und so stehen wir ganz vor dem Ungewissen. Um so mehr, als die Stadtverwaltung sich in Anbetracht der immer schwieriger werdenden Finanzverhältnisse (man rechnet für kommendes Jahr mit einem Defizit von 10 bis 12 Millionen) nur auf vorläufig ein Jahr binden will, der neue Intendant also unsichersten Verhältnissen mit gebundenen Händen (das neue Personal ist bereits engagiert) gegenübersteht. — —

An Erstaufführungen zeitgenössischer Werke hat man uns, wohl auch aus übel angebrachter Sparsamkeit, sehr knapp gehalten. Der Beginn der Spielzeit brachte „François Villon", Oper in 3 Aufzügen von Albert Noelte, in der sich der Autor als stärkerer Dichter wie Musiker ausweist. Musikalisch bewegt sich das Werk etwa in der Linie einer Weiterentwicklung über Wagner—Rich. Strauß. Es ist technisch virtuos, in harmonisch und polyphon reichem Orchestersatz gearbeitet, enthält schöne Einzelheiten, vermochte aber als Ganzes nicht hinzureißen und mußte sich mit einem Achtungserfolg begnügen. Es dürfte sich auch anderwärts kaum zur dauernden Bereicherung des Spielplans als zugkräftig erweisen. — Ferner hatten wir eine „Uraufführung" der Spieloper „Liebeserwachen" von Gabriel Pierné, dem Komponisten des bekannten „Kinderkreuzzuges". Es ist ein anmutiges, in echt französischer Art Witz und Sentimentalität mengendes Erzeugnis guter Unterhaltungskunst, das, ohne sonderlich originell zu sein (bei besserer Aufführung, als die hiesige war), einen Abend lang zu fesseln weiß. — Endlich hörte man noch eine „musikalische Tragödie" nach Fr. Hebbel von Max Ettinger, „Judith", ebenfalls als Uraufführung, ein ungleichmäßiges, in der Gesamtanlage mißlungenes Erstlingswerk ohne Eigenart. — Außerdem bot man nur die übliche Flut schlechter und schlechtester Possenoperetten, unter denen „Dichterliebe", ein „Singspiel" von „Prof." E. Stern, das Heines Leben mit Mendelsohnscher Musik in widerlich süßlicher Weise verkitscht, auf die Bühne bringt, besondere Brandmarkung als skrupelloser Kunstgreuel verdient. — — —

Im Konzertsaal brachte das verflossene Jahr, ähnlich wie in der Oper, allerhand „Umstürzlerisches"; als wichtigste Neuerung die Einführung der alten, von Rich. Wagner verherrlichten Meistersingerkirche, des „Katharinenbaues" als Konzertraum, in unser Musikleben. Der prachtvoll stimmungsvolle Raum erwies sich als akustisch geradezu ideal für Kammermusik und vokale Darbietungen intimer Art, auch für Orchestermusik ist er gut brauchbar, jedenfalls geeigneter als irgendeiner der sonst zur Verfügung stehenden Säle. Schade, daß mit dem Ende der Konzertzeit der verdienstvolle Förderer des Umbaues der Katharinenkirche und uneigennützige Organisator unseres Orchesterwesens, Herr Hofrat Meister, Nürnberg verlassen hat, um eine Stellung als Intendant des „Pfalzorchesters" in Ludwigshafen anzunehmen. Ihn begleitete der junge, hochbegabte Kapellmeister Dr. Julius Maurer, der zusammen mit Aug. Scharrer die Leitung der Konzerte des „Philharmonischen Orchesters" innehatte und in der leider nur einjährigen hiesigen Tätigkeit sich als Orchester- und Chordirigent allgemeine Sympathien erworben hatte. Die etwa 70 Zyklus- und städtischen Volkskonzerte zeigten im allgemeinen die althergebrachten Vortragsfolgen bekannter Werke in wechselnder Güte. Dazu kommen ein Beethoven- und Brahms-

zyklus und „Meisterkonzerte" mit auswärtigen Dirigenten. Die Ausbeute an „Erstaufführungen" zeitgenössischer Musik war äußerst gering. Man hörte ein ziemlich kraftloses und formal zerfließendes „Violinkonzert mit Orchester" von Othmar Schoeck in leider sehr unvollkommener Wiedergabe; eine gleichfalls eindrucksschwache sinfonische Dichtung „Iphigenie" von Aug. Scharrer und als wertvollste Gabe die prachtvoll klingende, meisterlich gearbeitete, ideen- und stimmungsreiche „Sinfonie D-Dur Nr. 2" von Hermann Bischoff, die starken Erfolg hatte; endlich, als liebenswürdige Talentprobe eines Einheimischen, die „Kleine Nachtmusik" für kleines Orchester, gemäßigt moderne, kammermusikartig fein geschriebene Musik von intimem Klangreiz. Im „Philharmonischen Verein" hatte E. von Rezniceks sinfonische Dichtung „Peter Schlemihl", ein in den Einzelheiten reich erfundenes, in glänzender Orchestertechnik dargestelltes Tongemälde phantastisch-bizarren Gepräges starken Erfolg. — Weniger begeistern konnte ich mich für die (von Schuricht [Wiesbaden] vermittelte) „Meeressinfonie" von Kurt Atterberg, die in äußerlich-impressionistischer Klangmalerei befangen bleibt.

An Chorkonzerten bot der „Lehrergesangverein" Händels „Messias", Beethovens „Neunte" und Verdis „Requiem"; der „Verein für klassischen Chorgesang" die „Johannespassion" von Bach; von kleineren Vereinen ist Brahms' „Rhapsodie aus der Harzreise", gut gesungen durch den Arbeitergesangverein „Liederkreis-Euphrosine", und Händels „L'allegro" als Debüt des Grasschen Privatchores zu registrieren. Von besonderem Interesse waren wieder die Darbietungen des „Neuen Chorvereins" (Dirigent: A. Hardörffer), der im zweiten Konzerte moderne russische A-cappella-Chöre von Taneiew und Catoir sowie Max Regers erschütternd schönes, freilich die Grenzen der choralen Möglichkeiten fast überschreitendes „O Tod! wie bitter bist du!" zur Wiedergabe brachte, im ersten Konzert aber einen hochbegabten Nürnberger Tonsetzer: Ludwig Weber mit Frauenchören und zwei Streichquartetten zu Worte kommen ließ. Obwohl immer mehr in das Fahrwasser allermodernster, oft kakophonisch anmutender „linearer Kontrapunktik" einlenkend, und anscheinend noch in vollem Sturm und Drang befindlich, konnte der junge Künstler doch starke innere Eindrücke auslösen und auch großen äußeren Erfolg erringen. Die Wiedergabe durch den Chor und das Horváth-Quartett (Nürnberg) waren allerdings auch über jedes Lob erhaben. — Erwähnung verdient noch die schöne Entwicklung des Döbereinerschen „Madrigalchors", der alte A-cappella-Chormusik in kaum zu überbietender Vollendung bringt. —

Die Überschwemmung Nürnbergs mit Solisten- und Kammermusikkonzerten jeder Art und Güte unterscheidet sich in nichts von der anderer Jahre oder anderer Städte, höchstens haben die „ausverschenkten Valutakonzerte" kritikhungriger Ausländer eine neue Nuance hineingebracht. — An bemerkenswerten Werken ist ein prächtig schönes „Streichquartett G-Dur" des in Prag lebenden Komponisten V. Novák und eine reizvolle Sonate für Geige und Klavier von Othmar Schoeck zu erwähnen. Eine beschämend geringe Ausbeute! — — Unter den einheimischen Konzertkünstlern ist ein „Chopinkonzert" von Maria Kahl-Decker an erster Stelle zu nennen, das zu den stärksten Erlebnissen gehört, die mir je durch Klaviermusik zuteil wurden. Ferner sind wertvolle Konzerte des Geigers Schy Horváth, des Geigers Karl Seiffert, des „Stuhlfauth-Quartettes" und des „Horváth-Quartettes" zu verzeichnen. — — Alles in allem: auch in Nürnberg regt sich neues Leben! Es kommt allmählich aus der Sterilität der verflossenen Jahrzehnte heraus zu schöpferischer Mitarbeit an der Weiterentwicklung deutscher Musikkultur.

EINDRÜCKE VOM ROBERT SCHUMANN-FEST IN ZWICKAU

Von R. Heron

„Vieles in der Welt läßt sich nachmachen, nur nicht das Romantische."

Unter den vielen Musikfesten sind es wohl nur einzelne, die so wenig den Stempel der Mode an sich tragen wie das Robert Schumann-Fest in Zwickau am 17. und 18. Juni. Denn hier zeigte es sich, wie nur das Gefühl innigster Gemeinschaft und starker Liebe die Freunde Schumannscher Musik zusammenführte. Zwar, Schumann steht heute unumstritten da, aber doch vermögen es nicht alle, sich bis zu den letzten Ausläufern seiner Wurzeln, die urgrundtief in deutsches Wesen und deutsche Seele hinabreichen, durchzufühlen, aus dem einfachen Grunde, weil alle verstandesmäßige Arbeit versagt, solange ihr die Flügel der Phantasie fehlen, ohne die es selbst bei heißem Bemühen nicht möglich ist, jenes Reich der Mystik und des Traumes zu betreten, das — vielleicht — die Quelle alles Seins verbirgt und in der die letzten Aufschlüsse liegen, warum überhaupt etwas ist und nicht nichts.

Schumanns Musik dringt in solche Tiefen, deren Geheimnisse Worte nie zu enthüllen vermögen werden. Daß man sein Wesen erfühlt und daß man es vermocht hatte, seinen Inspirationen, seinen Visionen und seinem faustischen Drang zu folgen, so tief, wie es Menschen nur irgend möglich ist, bewiesen die drei Festkonzerte, bei denen alle Ausführenden, ohne Ausnahme, von Hingebung und Liebe im Innersten durchdrungen waren. So nur konnte es geschehen, daß Kunst, Romantik, Natur zusammenschmolzen zu blühender Musik.

Mit einem ersten festen Griff hielt man Schumanns dämonische Natur umklammert: Manfred. War es ein glücklicher Zufall, war es Absicht, daß gerade dieses Werk das Fest eröffnete? Dadurch jedenfalls sprang das Tor auf und grelles Licht, vor dem nichts zu verbergen war, fiel in grenzenlose Tiefe. Und dabei zeigte sich auch der tiefe Ernst, mit dem alle ihre Aufgaben erfaßten. Das Rosenthal-Gesangsquartett, das besonders auch dem zweiten Konzert durch Lieder für Bariton und das Spanische Liederspiel sein Gepräge gab, L. Koerner vom Stadttheater Leipzig als Sprecher, Frau Blume-Metzler, eine Zwickauer Künstlerin mit hervorragender Ausdruckskraft, ferner die durch Mitglieder des Philharmonischen Orchesters Leipzig verstärkte Stadtkapelle Zwickau, der A-cappella-Verein und Lehrergesang-Verein Zwickau verschafften unter Prof. Vollhardts Leitung dem Werk eine Wiedergabe, deren tiefen Eindruck sich niemand zu entziehen vermochte. Die darauf folgende zweite Sinfonie konnte zwar die düsteren Schatten verscheuchen, aber für immer wird der Eindruck dieser Manfred-Aufführung unauslöschlich haften bleiben.

Schwellendes, blühendes Leben brachte die Sonate für Violine und Pianoforte op. 121 und das Trio I für Pianoforte, Violine und Violincello op. 63 im zweiten Konzert, das außer den Gesängen des Rosenthal-Quartetts zwei Künstler ihr Bestes und Innigstes geben ließ: Prof. F. Berber, München, und Prof. M. v. Pauer, Stuttgart. Warmer, von Herzen kommender Beifall zeigte, welche Saiten in der Zuhörerschaft, besonders auch durch das so entzückende Spiel der Kinderszenen, angeschlagen worden waren, und was kann es Schöneres für den Künstler geben als das Bewußtsein, eine Stunde inneren Glückes bereitet zu haben. „Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — des Künstlers Beruf."

Was dem letzten Konzert eine sich stetig steigernde festliche Stimmung verlieh, war jubelnde Begeisterung und die bei allen voll zum Durchbruch gekommene Liebe zu Robert Schumann nach dem von Prof. M. v. Pauer mit Seele und Empfindung gespielten Klavierkonzert A-Moll. Es brachte unter Operndirektors Prof. Lohses

straffer Leitung weiterhin die Ouvertüre zur Oper „Genoveva", das Konzert für Violoncello und Orchester mit Prof. J. Klengel, Leipzig, als Solisten und als letzten festlichen Ausklang die vierte Sinfonie D-Moll.

So tief aufwühlend diese Stunden einer von Drangsalen und Glück erfüllten Musik waren — oft liegt gerade Glück im schmerzlichen Empfinden —, so sehr ist es doch ihr Wesen, sehnsüchtig mehr begehren zu lassen. Und Schumann, so scheint es, kann um so tiefer erlebt werden und erst dann zur vollsten Entfaltung gelangen, wenn seine Musik in eine zusammenhängende Folge gebracht wird, wenn dem einen seiner Werke nicht etwas anderes folgt, was den seidenen Faden zerreißt, mit dem er Gleichgestimmte an sich knüpft oder den Schleier verweht, der sich je länger je dichter über die Lauschenden legt. So ist es ein glücklicher Gedanke, daß diese Festspiele wiederholt werden sollen. Mögen sie zu einer dauernden Einrichtung werden. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß die Ausführenden unter Opfern ihre Kunst in den Dienst der Sache stellten. Um so mehr ist es Pflicht nicht nur der Einwohnerschaft Zwickaus, sondern aller Verehrer Schumannschen Geistes und Künstlertums, die vor zwei Jahren gegründete Robert-Schumann-Gesellschaft, Zwickau, durch den Beitritt zu fördern, denn nur dadurch werden sich weitere Feste ermöglichen lassen und besonders auch der Ausbau des Robert Schumann-Museums, das mehr und mehr eine große Bedeutung erlangt hat und erhoffen läßt, daß später wenigstens ein großer Teil des Schumannschen Nachlasses an einer Stelle vereinigt sein wird. Es besitzt in seinem jetzigen Vorsteher, Herrn Oberlehrer Kreisig, einen Leiter, der — man kann es nicht anders bezeichnen — mit Liebe und echt deutschem Idealismus und unter Einsetzung aller Kraft für das Museum arbeitet. Zur Weiterführung des Werkes sind jedoch große Mittel notwendig und es bedarf der Mithilfe aller.

Die Führungen durch das Museum und die sonstigen Erinnerungsstätten, besonders durch die Marienkirche, gehören zu den schönsten Erinnerungen und beschlossen das Fest.

MUSIKFEST DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IM ODENWALD

ZU ERBACH UND MICHELSTADT

Von August Richard/Heilbronn

Lohnt es sich, in einer musikalischen Fachzeitung über diese Veranstaltung zu berichten? Meines Erachtens ganz gewiß! Denn fernab von dem großstädtischen Massen-Konzert-Betrieb, unabhängig von den Schlagwörtern der Tagesmode, ist hier ein gesundes, herzhaftes Musikleben im Aufblühen begriffen, das sehr wohl der Beachtung, der Unterstützung und Förderung wert ist.

Vor noch nicht ganz 2 Jahren hat sich die „Gesellschaft der Musikfreunde im Odenwald" zusammengefunden, um in Erbach und den benachbarten größeren Orten, — einer etwas abseits von der großen Heerstraße gelegenen, von der Natur mit desto köstlicheren Reizen geschmückten Gegend, — edle Kunst zu pflegen, musikalisch hochstehende Veranstaltungen zu bieten, die nach Möglichkeit eine Vereinigung von Natur- und künstlerischen Genüssen darstellen sollen. Freude an der deutschen Heimat, Freude an der heimatlichen Musik aus alter und neuer Zeit, dieser hochgemute Gedanke steht als Leitstern über der Arbeit dieser Gesellschaft. Unter der überaus verständnisreichen und hingebenden Leitung ihres Gründers, des Kreisamtmanns Dr. Rösener, in jeder Hinsicht auch tatkräftig unterstützt durch die gräflich Erbachsche Familie, fanden schon über 50 Konzerte statt, deren Programme in abwechslungsreicher Folge ebenso sehr treffliche alte geistliche Werke enthielt, (besonders bei den Kirchenkonzerten an Weihnachten und anderen hohen Festtagen), wie auch in verschiedenen Kammermusikkonzerten das Schaffen zeitgenössischer Komponisten (Julius Weismann, Volkmar Andreä, Hans Pfitzner und andere) gebührend berücksichtigt wurde.

Im Mittelpunkt des eben jetzt zu Ende gegangenen Musikfestes stand eine „Sommernachtsmusik". Deren erster Teil spielte sich bei Einbruch der Dunkelheit im „Städtel" zu Erbach ab, einem kleinen, vom Schloß, dem Rathaus und der Kirche eingeschlossenen Platz, den ein freundlich plätschernder alter Brunnen noch ganz besonders traulich erscheinen läßt. Dort sang der gemischte Chor der Gesellschaft schöne Volkslieder, Schulkinder aus Erbach und Michelstadt ließen ihre frischen Stimmen erschallen, dazwischen ertönt ein Adagio für Fagott, eine Serenade für Violine; das Schönste war aber doch das entzückende Bläser-Quintett von Kaspar Heinrich Schmid, dem Direktor des Konservatoriums in Karlsruhe, das wie eigens für diesen Zweck geschrieben erschien und seinem Urheber viel herzlichen Beifall eintrug. Wie ein Gemälde von Spitzweg mutete diese nächtliche Szene im Städtel gar köstlich an! Unter frohen Marschliedern ging's dann in langem Zug hinaus auf den nahegelegenen Schöllenberg, dessen hohe Tannen gar verwundert auf das nächtliche Leben und Treiben zu ihren Füßen herabsahen. Wieder wechselten Chöre und Lieder der Schuljugend miteinander ab, still versonnen klang in einem „Reigen" von Mozart der Ton des Waldhorns über die schlafende Stadt hinweg und schuf eine unsagbar tiefe Stimmung voll zarter romantischer Schwärmerei, deren Zauber sich niemand entziehen konnte; und Mitternacht war's, als man zurück nach Erbach kehrte, hoch beglückt und innerlich bereichert durch den unvergeßlichen Eindruck dieser einzigartigen Stunde. Und noch eins: das Volk selbst, jung und alt, hoch und niedrig, arm und reich, als „Mitwirkende" bei einer solchen Veranstaltung, „Musikfest" als „Volksfest" im höchsten Sinn des Wortes; liegt nicht auch in diesem Gedanken ein Stück Zukunftsmusik"?

Umrahmt war diese „Sommernachtmusik" von einem Konzert in der schönen alten Stadtkirche zu Michelstadt, um dessen Gelingen mit Werken von Bach, Händel, Mozart, Brahms und Reger sich die Herren Professoren Hanns Schindler (Orgel) und Arthur Schneider (Violine) vom Konservatorium in Würzburg besonders verdient machten, von einem Orchesterkonzert mit Werken von Beethoven, Schubert und Wagner, bei dem das Hessische Landestheater-Orchester aus Darmstadt unter der hinreißenden Führung von Generalmusikdirektor Michael Balling für seine trefflichen Leistungen ebenso stürmisch bejubelt wurde, wie die Sängerin Johanna Hesse, von zwei Kammermusikkonzerten in der berühmten Hirschgalerie des Erbacher Schlosses, einen für solche künstlerische Darbietungen geradezu idealen Raum. Das Drumm-Quartett aus Darmstadt setzte sein hohes Können mit bestem Erfolg für Anton Bruckners herrliches Streichquartett mit seinem unvergleichlich schönen Adagio ein und für die Werke hessischer Komponisten, die hier zum erstenmal aufgeführt wurden. Arnold Mendelssohn ist in der musikalischen Welt längst wohlbekannt und wohlgeschätzt; seine liebenswürdig anmutige Suite für Oboe- und Violine mit Begleitung von fünf Streichinstrummenten fand freundlichen Wiederhall. Eine gewisse Eigenart sprach aus dem Streichquartett und Frauenstimme auf drei Gesänge von Stefan George des jungen im Krieg gefallenen Fritz Schäffer, der bei weiterer Reife vielleicht zu Hohem berufen gewesen wäre. Von einem Sextett für Flöte, Oboe, Horn, Violine, Viola und Violoncello der Reger-Schülerin Johanna Senfter konnte mich nur dessen erster Satz etwas lebhafter interessieren, während die beiden letzten Sätze ziemlich unklar und weitschweifig geraten sind.

Der zahlreiche Besuch des Musikfestes von nah und fern bewies, daß die „Gesellschaft der Musikfreunde" im Odenwald eine kunsterzieherische Pflicht zu erfüllen, eine

volksbildnerische Arbeit zu leisten hat, die höchster Anstrengung wert ist: auf dem bisher beschrittenen Weg fortschreitend wird sie, trotz der Ungunst der Zeitverhältnisse, einer segensreichen Zukunft entgegengehen.

MODERNES MUSIKFEST IN SAARBRÜCKEN

(Ende Mai)

Von Lossen / Darmstadt

Auch ein Symptom unserer Zeit: das scharenweise Auftreten von Musikfesten aller Art. Feiern gehört heute zur Mode, aber nicht ein Feiern aus Tiefe, aus Charakter, Ernst und Würde, sondern aus Lust, Vergnügungssucht, Unterhaltungstrieb, aus purer Äußerlichkeit und Gesinnungsflachheit. Natürlich trägt die Minderheit des Guten den Schaden davon, denn sie taucht in dem Strudel der Durchschnittsmenge unter, unbeachtet und unbemerkt, und doch von Wert oder Wichtigkeit. — Was den Saarbrückener Tagen ihre bestimmende Physiognomie verleiht, das ist in erster Linie ihre kulturpolitische Stellung: bewußte Pflege deutscher Kultur und Kunst als Gegendruck und Verteidigung gegen das Eindringen und Aufpfropfen eines fremden Kulturgeistes, der auch künstlerisch das neue Gebiet an sich zu reißen versucht. Darum auch sollen Ereignisse wie diese Tage die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf das harte Los unserer Mitbrüder ziehen und die Anteilnahme wach erhalten.

Der erste Abend brachte Fr. Kloses Streichquartett in Es (dem deutschen Schulmeister als Tribut in Raten zugedacht), eine Anzahl Lieder M. Szenkars, schnell abgebranntes Feuerwerk ohne jede Bedeutung, ferner eine durch ihren Ernst und ihre Innerlichkeit überraschende, sichtlich von Brahms beeinflußte Klavierphantasie Jos. Eidens (Uraufführung) und als erfreulichsten Gewinn der Tage, die Uraufführung von Herm. Grabners (Heidelberg) Präludium und Fuge, eine überaus sympathische Schöpfung von feinstem kammermusikalischem Reiz und starker melodischer Begabung; man hätte dafür keinen besseren Interpreten finden können als das Wendlingquartett, das in seiner echten, gesunden deutschen Musizierfreudigkeit den deutschen Geist von Grabners Werk (wie auch bei Klose) restlos erschöpfte und denen sich Dr. Georgii-Köln als Pianist von hohen Qualitäten ebenbürtig anschloß. Den tiefsten, geschlossensten Eindruck gewährte der zweite Abend, der ausschließlich dem Orgelschaffen Max Regers gewidmet war und an dem Herm. Keller-Stuttgart in Technik und Ausdruck gleich vollendet allgemein aufs Tiefste ergriff. — Der dritte Abend begann mit einer Soloviolin-Sonate von Steph. Frenkel (nebenbei ein glänzender Virtuose), ohne Neues zu sagen, als Erstlingswerk immerhin beachtenswert. Herm. Henrichs Klavierkonzert (Uraufführung; Dr. Georgii) bedarf in Einzelheiten der klanglichen Lockerung und strafferen Zusammenschweißung, zeugt aber von gutem handwerklichen Können. Erlesenen Geschmack, gefühlstiefe Durchdrungenheit, auch feinen geistreichen Humor bewies Erich Anders-Köln in seinen Liedern und Gesängen (Frau Maria Lenzberg [Düsseldorf]). Das fünfte der bekannten Orchesterstücke A. Schönbergs brachte leider einen grellen, störenden Mißklang in die Harmonie des Festes. Dafür entschädigte Bodo Wolf mit seiner schwungvollen Ouvertüre in D (bereits früher eingehend erwähnt), und als Abschluß folgte Rich. Strauß' Chorwerk „Taillefer", ein ziemlich leicht wiegendes, flaches Werk, aber von äußerlicher Kraft und sicherer Effektwirkung. Die zahlreich erschienene Zuhörerschaft geizte denn auch nicht mit reichstem Beifall, der dem um die deutsche Sache verdienten Leiter wie auch dem unternehmungslustigen Verein „Harmonie" in gleich herzlichem und warmem Maße galt.

AUS PARIS

Von Prof. P. L. Neuberth

Wir hörten Busoni wieder in Paris, und sofort stelle ich die Frage, die zweifellos bereits den Musikern nahegelegt und von ihnen erörtert wurde: Darf man an den Klassikern rühren? Busoni fügt in einem Konzert von Mozart (Ausgabe Breitkopf) drei Takte hinzu! Da es wenig wahrscheinlich ist, daß der gestochene Text ein abgekürzter Text sei, muß ich wohl annehmen, daß es der Virtuose ist, der sich diese Freiheit bei Mozart herausnimmt. Eine nicht üble Dreistigkeit, nicht wahr? Ist er dazu berechtigt? Man bemerke, daß die drei Ergänzungstakte absolut nichts dem Werke zufügen, das Busoni sonst so spielt, als wäre es von ihm, indem er damit herumspielt, ohne dessen besonderen Stil und die Überlieferung zu beachten. Armer Mozart!

In einer Kundgebung erklärte „il Signor Ferruccio", daß der Drittelton (tiers de ton) an unsere Pforte poche. Vielleicht!... Aber sicher ist, daß die Langeweile sofort im Saale ist, sobald das Orchester Kompositionen spielt, wie diejenigen, die der Virtuose uns auferlegt hat. „Arlequin"-Scherzo erinnert an „Namouna" von Lalo, ohne den Schmiß und die Frische dieser Stücke aufzuweisen, und die „Berceuse élégiaque" ist eine Herausforderung der Geduld der Hörer.

Ferruccio Busoni ist ein ungewöhnlicher Klaviervirtuose, aber als Komponist existiert er kaum, und er offenbart sich durch das beständige „rubato" seiner Ausführungen als mittelmäßiger Musiker.

Saint Saëns ist verschwunden; ich schließe mich vorbehaltlos dem Aufsatz von W. Niemann, der in dieser Zeitschrift erschienen ist, an. Es würde schwer sein, objektiver und unparteiischer zu urteilen. In der französischen Presse fehlte es auch nicht an schmeichelndsten Lobesworten und Erinnerungen zum Gedächtnis von Nikisch! Nach und nach finden die Gehirne ihr Gleichgewicht wieder, trotz der Politiker und Gewinnler, die von Verwirrungen und Kriegen leben!

Vincent d'Indy, der in der Wagnerschen Frage gerade Antagonist von Saint Saëns war, hat soeben ein neues Werk, eine Art von großem Fresko unter dem Titel „Poème des Rivages" ausgeführt. Das Ganze besteht aus vier Gemälden: Stille und Licht, tiefe blaue Freude, grüne Horizonte, das Mysterium des Ozeans. Die Ausführung war vollkommen unter der Direktion von Pierné; unzweifelhaft ist die vollkommene Ordnung sowohl was das Gleichgewicht, als auch die Instrumentierung dieser Art von Sinfonie anlangt. Ein Vorbehalt muß jedoch gemacht werden, hinsichtlich des häufigen Gebrauchs der schmetternden Trompete: der grelle Klang dieses Instruments ist nicht immer von glücklicher Wirkung (wie man das bereits bei der „Sinfonia brevis" desselben Verfassers bemerkt).

Die Lamoureuxkonzerte unter der Direktion von Paray gaben in der ersten Aufführung den Choral für Orgel und Orchester von Koechlin, eine Komposition, in der eine intime Vereinigung von Orchester mit der Orgel, — von Nadia Boulanger mit Meisterschaft gespielt! — sich im Feuer eines genialen Fiebers vollzieht, die aber leider infolge zu vieler kontrapunktischer Herbheiten nicht genügend die Zuhörer packt, und weil das Werk, obgleich wundervoll geordnet, etwas lang ist.

Da ich nicht zur Anhörung von Pierrot Lunaire von Schönberg eingeladen war, trotzdem es dreimal gespielt war, kann ich nur die Bewertung der maßgebenden Kritiker anführen.

Herr E. Vuillermoz schrieb in Excelsior: „... es handelt sich hier um eine musikalische Offenbarung... Alles ist neu und packend in dieser so freien und so sicheren, so soliden und so geschmeidigen Kunstformel, wo nichts überflüssig ist, und wo alles so vollkommen

zum Ausdruck gebracht wird... Schönberg baut das ganze tönende Weltall auf neuen Plänen wieder auf. Und diese unbekannte Architektur ist ein Entzücken... Alles ist unvorhergesehen in dieser Faktur... Der Musiker will den Vokalausdruck bis zu den äußersten Grenzen spannen. Er will, daß die Sängerin die Töne nur leise, ganz leise streift, wie die Harfenistin ihre Saiten liebkost, in einem zarten und ausdrucksvollen Glissando... Dort sind fruchtbare Elemente einer wirklichen Reform des theatralischen Ausdrucks, die vielleicht unsere sterbende lyrische Kunst wird retten können! Die Geburt dieser Partitur ist ein wichtiges Datum in der Geschichte der zeitgenössischen Musik."

Ein anderer bedächtiger Kritiker (P. Locard, Petit Journal) erklärte: „... Wenn die Begeisterung der Neubekehrten, denen die Kunst von Schönberg von vornherein wesensverwandt erscheint, mich skeptisch läßt, so können doch die wahren Musiker, die von der „Polytonie" oder dem Mangel an Tonalität, von dieser Deklamation, die zugleich am Gesang und an der gesprochenen Sprache teilnimmt, von diesen harmonischen Stößen, lebhaft verletzt werden, nicht umhin, zu fühlen, wie in ihrem Unterbewußtsein neue Bilder und neue Aufgaben emportauchen. Denn die Musik, deren Bestimmung ist, sich unaufhörlich zu entwickeln, wird uns niemals Ruhe geben im gelobten Lande.'"

Es lag mir daran, diese beiden Meinungen vorzubringen, denn ich weiß, mit welchem Eifer der Fall Schönberg in Deutschland und Österreich erörtert wird.

Unter den neuen Werken für die Kammermusik muß ich von dem sehr hübschen Trio Piernés sprechen, das in der Société nationale gespielt wurde. In diesem neuen Werk, geschrieben für Klavier, Violine und Cello, überschreitet der Verfasser die bereits in seinem Quintett erreichte Vollkommenheit der Faktur. Dieses Trio, sehr gelehrt im Stil, wird gern gehört, ohne eine Abspannung aufkommen zu lassen. In den Schlußvariationen spielt Pierné mit technischen Schwierigkeiten virtuosester Art, ohne daß das Ohr leidet, so vollendet ist das Gleichgewicht — sein Scherzo! — Oh, welch entzückendes Stück! ... Die Aufnahme im Publikum war ein Triumph. Es waren erstklassige Interpreten: Pierné, Enesco und Gerard Hekking! ...

Ich kann den Erfolg nicht mit Stillschweigen übergehen, der in einer anderen Aufführung derselben Société nationale mit einem Werk für Viola alta und Piano aus der sachkundigen Feder von Pierre Kunc erreicht wurde. Eine Sonate in vier Sätzen, deren Stil sich der „zyklischen Form" (Verfahren nach César Franck und Vincent d'Indy) nähert, ohne jedoch die Persönlichkeit und die Inspiration des Verfassers in Fesseln zu schlagen. Nach einer schönen Entwicklung des ersten Teiles kommt ein Stück in Gestalt eines Intermezzos, das Schumanns Andenken gewidmet ist. Der dritte Satz der Sonate — sehr langsam — ist vielleicht das rührendste, das für Viola geschrieben wurde, deren Literatur beginnt, sich mit wertvollen Werken zu bereichern. Der Ausdruck ist von einer feierlichen Größe, erzeugt den Eindruck einer geruhsamen Heiterkeit und eines Glückes, die äußerst fesselnd sind. Das Finale, etwas in ungarischer Weise, ist glänzend und schwierig. Was Virtuosenkonzerte betrifft, erwähne ich den Erfolg von Madame Olenine d'Alheim, besonders in ihren russischen Programmen aus dem Heimatland dieser Sängerin, dann von Madame Speranza Calo, die uns hübsche orientalische Melodien, geschickt von Blair Fairchild harmonisiert, kennenlernen ließ, des Geigers Zighera mit seiner schimmernden Technik vom angenehmen Stil, der einem Konzert von Mozart eine ungewöhnliche Interpretation gab, von einer oft in Genf gefeierten Pianistin Yvonne Herr-Japy, die im Verein mit der Geigerin Therese Combarieu moderne Werke interpretiert hat: Sonaten von Roussel, Debussy und Fauré, mit vollendetem sicheren Geschmack und vollkommenem musikalischen Verständnis, die in diesem Maße vereint zu finden man selten Gelegenheit hat. Die Darstellung hat uns bezaubert! Ihre Erfolge lassen uns noch weitere erhoffen!

Zum Schluß habe ich mir die Namen von Joan Manén und Louis Closson vorbehalten, von denen der erste oft in Berlin als Komponist und ausübender Künstler mit Beifall aufgenommen worden ist. Der von den Parisern diesem spanischen Künstler, einem der zeitgenössischen Meister der Violine, zuteil gewordene Empfang war ein Triumph. Der zweite: ein sehr großer Meister des Klaviers, besitzt eine Sicherheit in den gewagtesten Schwierigkeiten der mit einer wunderbaren Tongröße vereinigten Virtuosität. Dieser Belgier wurde von unseren entschieden sehr kosmopolitischen Zuhörern mit großem Beifall begrüßt.

Im Theater der Komischen Oper hat eine solide und wohlgebaute Neuheit von Georges Hue: Im Schatten der Kathedrale, beim Publikum leider nicht den verdienten Beifall gefunden.

Neuerscheinungen

Leitzmann, Albert: Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen. 2 Bde. Insel-Verlag, Leipzig 1921. 787 S., 8⁰.

Kraft, Zdenko von: Wahnfried. III. Teil der Richard-Wagner-Trilogie. 354 S. Verlag Grethlein & Co., Leipzig.

Festschrift zur Feier des 50jährigen Bestehens der Staatlichen Musikschule zu Weimar (24. Juni 1922). Panser Verlag G. m. b. H., Weimar. 63 S. M. 20.—.

S. Garten und F. Kleinknecht: Beiträge zur Vokallehre. III. Die automatische harmonische Analyse der gesungenen Vokale. Mit 4 Tafeln und 5 Textfiguren. 19×29.43 S. M. 35.—. Verlag B. G. Teubner, Leipzig 1921.

Musikalische Volksbücher. Herausgeber Ad. Spemann. Verlag J. Engelhorns Nachf., Stuttgart. 8⁰.
1. Herm. Unger: Musiktheoretische Laienfibel. 130 S.
2. Herm. Sommer: Laute und Gitarre. 99 S.
3. E. T. A. Hoffmann: Musikalische Dichtungen und Aufsätze. 372 S.
4. Hans Joach. Moser: Musikalischer Zeitenspiegel. [122 S.
5. Karl Grunsky: Anton Bruckner. 126 S.
6. Hans Hollerop: Musikeranekdoten. 125 S.
7. Herm. Abert: Goethe und die Musik. 128 S.

Anzeige von Musikalien

Unter dieser Rubrik zeigen wir solche uns zugesandte Musikalien an, die eine nähere Besprechung nicht verlangen, aber empfohlen werden können. Gelegentlich orientiert eine kurze Bemerkung. Musikalien, die wir künstlerisch nicht vertreten können, finden hier also keine Aufnahme.

FLÖTENMUSIK.

Emil Kronke, op. 112. Kammerkonzert für Flöte (im alten Stil). — Op. 113. Elegie und Caprice espagnol für Flöte und Klavier. — Op. 160. Suite im alten Stil für Oboe oder Flöte mit Klavier. — Op. 164. Suite im alten Stil für zwei Flöten und Klavier. — Op. 165. Deux Papillons für zwei Flöten und Klavier. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Herzerquickende Musik; der Inhalt hält, was die Titel versprechen. Auch in der Begleitung hübsch erfunden und dabei technisch nicht allzu schwer. Op. 164 und 165 dürften viele Liebhaber finden.

Sigfrid Karg-Elert, Sinfonische Kanzone für Flöte und Klavier. — Sonate Fis-Moll für Flöte allein. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Diese Stücke erfordern ein großes Können; dankbare Virtuosenmusik im besten Sinne des Wortes. Wir würden uns freuen, die beiden Stücke auf Programmen moderner Kompositionsabende wiederzufinden.

VIOLINMUSIK.

Walter Schultheß, op. 7. Concertino für Violine und Orchester. — Op. 8. Sonate für Violine und Klavier. B. Schotts Söhne, Mainz.

Heinrich Pestalozzi, op. 39. Sonate für Violine und Klavier. Gebrüder Hug & Co.

Alle drei Werke scheinen uns mehr Konstruktion als Empfindung zu sein. Die Klavierpartie ist viel zu geräuschvoll behandelt.

GESANGSMUSIK.

Franz Mittler, op. 7 Nr. 2. Mariä Verkündigung, für Sopran mit Klavier. Universal-Edition, Wien. Ein Lied voller Innigkeit und Klangschönheit.

Franz Mittler, op. 8. Lieder der Jahreszeiten für mittlere Stimme und Klavier. Ebenda. Jede der vier Jahreszeiten hat ihr charakteristisches Gepräge, und doch verschmelzen alle vier Teile zu einem einheitlichen Ganzen.

Heinrich Schalit, op. 16. Seelenlieder für eine Singstimme und Klavier. Ebenda. Der Text ist aus dem Hebräischen übertragen, und auch die Musik mutet an wie strenge, erhabene Ritualmusik. Eine Bereicherung der religiösen Gesangsmusik sind die Lieder auf jeden Fall.

Heinrich Schalit, op. 17. Liebeslieder für hohe Singstimme und Klavier. Ebenda.

Otto Frederick, Fünfzehn Lieder für eine Singstimme und Klavier. Raabe & Plothow, Berlin. Besonders zu empfehlen wären: Heilige Berge; Altes Lied; Heidnische Ostern; Nach langem Regen; Die Nacht ist allen wie schwerer Wein; Die Braut; Mädchenlied.

Fr. Silcher, Sieben bisher ungedruckte Lieder für eine Singstimme mit Klavier. Den Silcherfreunden empfohlen. Albert Auers Musikverlag.

Heinrich Kaspar Schmid, op. 32a. Drei Eichendorff-Gedichte für eine Singstimme mit Orchester oder Klavier. — Op. 32b. Drei Eichendorff-Gedichte für eine Singstimme und Klavier. — Op. 33. „Der Pilger", fünf Gedichte von Eichendorff für Bariton und Klavier. B. Schotts Söhne, Mainz. Diese Eichendorff-Lieder sind ihres hohen Stimmungsgehaltes wegen durchweg zu empfehlen.

Arnold Mendelssohn, op. 84. Zagen und Zuversicht, Kantate nach Worten der Hl. Schrift für Alt-, Tenor-, Baßsolo, gemischten Chor und Orchester. Verlag Leuckart, Leipzig. Für unsere Zeit trefflich passend und den gemischten Chorvereinigungen empfohlen. Dem Chor sind dankbare und nicht allzu schwierige Aufgaben gestellt.

Thomas Hagedorn, op. 38. Die sieben Worte Jesu am Kreuze. Geistliche Kantate für Soli, Chor, Streichquartett und Orgel. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann). Kleinere Kirchenchöre, denen Bachs Passionen unerreichbar sind, die aber Verlangen nach geeigneter Passionsmusik tragen, seien auf dieses Werk aufmerksam gemacht. Die beiden Chöre: „O Lieb am Kreuze" und „Ausgetrocknet ist dein Gaumen" verdienen besondere Erwähnung.

F. Niechciol, Drei ernste Gesänge für gemischten Chor. Zum Totenfest und ähnlichen Gelegenheiten geeignet. H. Oppenheimer, Hameln.

MÄNNERCHÖRE.

Heinr. Kaspar Schmid, op. 38. Die heilige Flamme. B. Schotts Söhne, Mainz. Ein mächtiger Chor für leistungsfähige Vereine.

Rudolf Buck, op. 26 Nr. 1. Morgenlied aus „Macbeth". Paragon-Musikverlag, Berlin. Ein ernstes, erhabenes Morgenlied. Es verlangt einen recht gut besetzten Chor.

Hanns Mießner, 50 Männerchöre; für Trauungen (17), für Trauerfeiern (30), für Weihnachten (3); im Auftrage des Berliner Lehrer-Gesangvereins herausgegeben bei Ed. Bote und G. Bock, Berlin. Handliches Partiturformat und deutliche Ausführung. Jos. Achtelik

* *

Obenauf auf dem ganzen Stoße liegt der ungemein sorgfältig gearbeitete Klavierauszug der kürzlich in Bologna uraufgeführten Oper des einstmals in Leipzig Musik studierenden Franco Alfano, „La Leggenda di Sakuntala", bei Ricordi verlegt, italienisch-deutsch. Eine spinnewebfeine Musik stilecht durchgehalten exotischen Charakters, die selbst in den modernsten Sekund-Quart-Quint-Gebilden streng innerhalb eines harmonischen Systems bleibt und sich nie in ein im Trüben fischendes Nurhorizontaldenken zusammenklingender Stimmen verliert. Selbst am Auszug erkennt man deutlich die klangschwelgerische, in letzten Feinheiten sich ergehende Partitur des ausschließlichen Musikers, der übrigens als Italiener auch die menschliche Stimme mit genauer Kenntnis ihrer klanglichen und technischen Eigenart und mit sangbarer Deklamation behandelt. Nur die Bearbeitung des Textes durch den Musiker selbst, an Stelle eines Fachmanns, bezeugt, daß über die Alpen auch von Nord nach Süd eine giftige Luftströmung zieht. Das unbegründete Nachahmenwollen von Wagners Doppelpersönlichkeit als Dichter und Tonsetzer. Ich mußte an ein altes schwäbisches Gedicht denken, in dem jemand vor einem Gasthaus eine Bratwurst bestellt, ein Geldstück durchs Fenster reicht und bittet, „es gleich abzuziehen". Er meint das Geld. Der Kellnerjunge aber versteht: die Bratwurst. Total verfetzt, verrissen bringt er sie auf dem Teller. So sind hier der herrlichen Titelheldin Kopf, Arme und Beine abgehackt; ein unkenntliches Mittelstück bleibt. Du guter Gott! möchte man ausrufen, so viel Bühnenunkundigkeitsfehler gibt es ja gar nicht! Das Bestimmende für den Inhalt, wie er hier, verdreht, vorliegt, der programmatische Fluch über Sakuntalas Schicksal, wird hinter der Szene gesungen, ihre Versetzung unter die Seligen durch eine Nebenperson erzählt, wie überhaupt Nebenpersonen mit unecht wirkender Wichtigkeit den Zuhörer über das Ergehen des allein wesentlichen Liebespaares auf dem Laufenden halten. Einzige Möglichkeit der Rettung: daß die durchgängige Schönheit der Musik den Beschauer als solchen völlig einlullt.

Dann ein Päckchen Lieder- und Klavierhefte von Georg Wille-Helbing, dem Direktor des Konservatoriums zu Freiburg, zwar nicht Neuheiten, aber meines Wissens noch nirgends besprochen. Doch stehen die Lieder weit über dem Gewohnten an Auswahl der Dichtungen, deklamatorischer Gesanglichkeit, Stimmungskraft und musikalischem Gehalt. Sie verlangen einen stark vortragsfähigen Mezzosopran mit Höhe. Es sind: Fünf Lieder op. 20, bei Liebers, Freiburg, darunter Anna Ritters „Das tiefe Kämmerlein", eindrucksvoll vertont. Ferner op. 25: „Christus klagt", bei C. F. Schmidt, Heilbronn. Von den Klavierstücken seien als nicht gewöhnlich in der Wirkung erwähnt: Je drei Stücke op. 22 und op. 24 (C. F. Schmidt), Nocturne op. 19, Ballade op. 17 (Ries & Erler, Berlin), Preludium op. 14 (Liebers).

Harmonisch interessant, im Tristanstil empfunden, sind Fünf Gesänge von Walter Flath, worunter

Brentanos „Abendständchen" mit Flöte als Klangstück von seltenem exotischen Reiz, der wohl nur bei der Besetzung mit Frauenstimme (Mezzosopran) ganz zur Geltung kommt. Wo eine Soloflöte ohnedem für den Abend vorgesehen ist, eine willkommene Neuheit! Lappes „Im Abendrot" („O wie schön ist deine Welt") kann nach Schuberts Vertonung nur abfallen; es gibt eben ästhetische Tatbestände, über die keine Art von Vernünftelei hinwegführt.

Das Sonderheft „Junge Tonkunst" der im Dresdener Verlag erscheinenden Zeitschrift „Menschen" enthält unter anderen ultramodernen Beiträgen sehr beachtliche Tonstücke von Roland Bocquet, Alban Berg, Paul Dessau (Heines „Warum sind die Rosen so blaß?"). Man weiß nicht, weshalb solche von ernstem Streben und Können zeugende Arbeiten, wie besonders der Gesang Dessaus, von ärgerlich ulkigen ganzseitigen Holzschnitten umrahmt sind, geeignet, das ganze Druckheft in den Verdacht des nicht ernst Gemeinten zu bringen. Und doch bietet es gerade dem bisher Fernstehenden eine wie selten günstige Gelegenheit, „jüngste" Kunstziele kennenzulernen. —

Pianistisch-musikliterarisch bringt Th. Rittes seltener erscheinende Berliner Zeitschrift „Der Energetiker" manche gute Anregung. Hier ist es vor allem das reichhaltige Juli-August-Heft 1921, das den Leser wohl am besten einführt. Auf einer Ungenauigkeit des Denkens oder des Ausdrucks scheint aber der Satz S. 20 zu beruhen, daß beim Doppelschlag, Pralltriller u. a. Verzierungen die erste Note „breit geprägt wird". Ich möchte wissen, wieviel Minuten ein musikalisch empfindlicher Hörer das aushält.

Ein ungemein gründliches, auf Schritt und Tritt der praktischen Erfahrung und verstandeshellen Darstellungsart ihrer Ergebnisse folgendes Buch ist Jörgen und Viggo Forchhammers „Theorie und Technik des Singens und Sprechens in gemeinverständlicher Darstellung", bei Breitkopf & Härtel. Nur bis zur Hereinnahme der Erklärung unserer Notenschriftzeichen in der „Gemeinverständlichkeit" zu gehn, hätten Verfasser oder Verleger vermeiden sollen. Das wirkt etwas volkskalendermäßig in einem durchaus ernst zu nehmenden, für alle im Sprach- und Gesangsfach Unterrichtenden wärmstens zu empfehlenden Werke.

Dr. Max Steinitzer / Leipzig

Besprechungen

Joh. Seb. Bach, Orgelwerke, Band IV, 45 Choralvorspiele. Herausgegeben von William Eckardt. Leipzig, Steingräber-Verlag.

Diese treffliche Auswahl aus Bachs Choralvorspielen ist als Ergänzung zu den von Paul Homeyer im gleichen Verlage herausgegebenen Orgelwerken Bachs gedacht. Der Band enthält 19 Stücke aus dem „Orgelbüchlein", einige Orgelchoräle und eine Reihe größerer Choralbearbeitungen, darunter auch die über: „Schmücke dich, o liebe Seele" und den Schwanengesang des sterbenden Meisters: „Vor deinen Thron tret' ich allhier" („Wenn wir in höchsten Nöten sein"). Werke von übermäßiger Ausdehnung fanden keine Aufnahme. Hervorzuheben ist, daß der Herausgeber einen guten Fingersatz und unverbindliche Tempoangaben hinzufügte, die Registrierung jedoch dem Ausführenden überläßt, was keineswegs einen Mangel bedeutet. Denn wer nicht imstande ist, selbst zu den einzelnen Stücken die geeignete Registrierung zu finden, der lasse seine Finger überhaupt davon. Diese Werke, die aus tiefem religiösen Empfinden heraus geschaffen wurden, können nur dann ihren wahren Zweck erfüllen, wenn der Vortragende sie innerlich erlebt hat. Nicht unerwähnt bleibe, daß W. Eckardt einige Choralvorspiele in die Tonarten übertrug, in denen die betreffenden Choräle heute gesungen werden, und daß er eine ausführliche Verzierungstabelle beigab und dadurch dem „anfahenden Organisten" manchen Stein des Anstoßes aus dem Wege räumt. Die Herausgabe dieses Bandes Choralvorspiele ist ein verdienstliches Werk, nicht zum wenigsten deshalb, weil heute nur noch ein Krösus sich die Gesamtausgabe leisten kann. Und welcher Organist wäre wohl ein Krösus? Max Drischner

Joh. Seb. Bach, Orgelwerke, Band V, Orgelwerke manualiter. Herausgegeben von William Eckardt, Leipzig, Steingräber-Verlag.

Dankenswert ist auch die Herausgabe dieses Bandes, der nur Originalkompositionen ohne obligates Pedal enthält. War der vorige Band in erster Linie für den berufsmäßigen Organisten bestimmt, so wendet sich dieser auch an den orgel- und klavierspielenden sogenannten Laien. Der Band enthält Choralbearbeitungen verschiedenster Art, Präludien, Fughetten und Einzelsätze aus großen Orgelwerken, bei denen das Pedal keine Verwendung findet. Nur zum geringen Teil haben wir hier Werke vor uns, die unbedingt auf der Orgel gespielt werden müssen. Die Mehrzahl hält sich auf der Grenze zwischen Orgel- und Klaviermusik und kann auf dem Klavier oder auch auf dem Harmonium gespielt werden, ohne daß diese Art der Ausführung als Sünde wider den Geist anzusprechen wäre. Ein Teil der Stücke ist wohl sogar für das Klavier (Cembalo) bestimmt, z. B. die beiden Sätze aus dem Pastorale und die Choralpartiten. Mehrfach ist die Ansicht ausgesprochen worden, die dem eigentlichen Pastoral angehängten drei Stücke hätten mit diesem nichts zu schaffen, weil nur eben der erste Satz auf der Orgel gut wiedergegeben werden könne, die andern hingegen durchaus klaviermäßig gehalten seien. Wenn man aber annimmt, daß das ganze Werk für das Cembalo bestimmt sei — der erste Satz erfordert ein Pedalklavier, wie so manche andere Cembalokomposition Bachs —, ergeben die vier Sätze ein in sich völlig abgeschlossenes Ganzes von prächtiger Wirkung. Ebenso weisen die Choralpartiten mehr Cembalo- wie Orgelcharakter auf, wie auch die Georg Böhms, die Bach zum Vorbild dienten. Zu bedauern ist nur, daß die Variationen über „O Gott, du frommer Gott", die nur im Zusammenhang richtig zu verstehen sind, nicht vollständig aufgenommen wurden, denn dies Werk steht unter Bachs Jugendkompositionen einzig da. Befaßt sich doch Bach, vom Choraltext angeregt, hier zum ersten Male in seiner Musik mit den tiefsten Fragen des menschlichen Lebens. Und der verträumte Junge von 17 Jahren erhebt sich himmelhoch über seinen Meister, der ihm nur die Form gab. Ich liebe dieses Werk ungemein, weil es so jung und so echt ist, und kann nicht recht verstehen, daß große Bachbiographen nur kurz darüber hinweggehen. — In diesem Bande, der übrigens auch eine Verzierungstabelle enthält, macht W. Eckardt — wohl mit Rücksicht auf die Klavierspieler — dynamische Angaben, die in ihrer Großzügigkeit und Einfachheit wohltun. Nur die Bearbeitung des Chorals „Vater unser im Himmelreich" (aus dem dritten Teil der „Klavierübung"), für die Eckardt eine Steigerung vom mf bis zum ff vorschlägt, wüßte ich lieber als ein stilles Gebet aufgefaßt, das die Orgel gleichsam in die Kirche hineinraunt. — Soviel steht jedenfalls fest: Dieser Band füllt eine Lücke aus. Mögen auch die bachbegeisterten Klavierspieler diese Fundgrube nach Kräften ausnützen! Max Drischner

Karl Grunsky, Das Christusideal in der Kunst, mit 11 Vollbildern in Tonätzung und 3 Notenbeilagen, 37. und 38. Band der Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen „Die Musik", herausgegeben von Arthur Seidl; C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig. 8°. 160 S.

Es ist ein Bestreben, das in der Richtung des von Wagner angeregten Denkens liegt, wenn die Zusammenhänge, die die Tonkunst an die allgemein menschlichen Ziele binden, immer deutlicher verfolgt werden. Vorliegendes Doppelbändchen der künstlerisch wie kulturgeschichtlich reichste Anregungen bietenden Seidlschen Sammlung stellt sich dar als Seitenstück und Ergänzung des 36. Bändchens „Das Madonnenideal in der Tonkunst" von Prof. Eugen Schmitz. Der Titel des Büchleins verdankt sich aber in erster Anregung Dr. Gustav Portig, einem früheren Pastor aus Bremen, der 1883 eine Schrift gleichen Namens herausgegeben und darin Keim und Kern zu den Betrachtungen geliefert hat, die Grunsky nun in musikgeschichtlicher Folge weiterentwickelt. Daß der vielseitige Verfasser auch mit der Geschichte der bildenden Kunst wohl vertraut ist, beweist seine vorliegende neueste Veröffentlichung: Das Christusideal in der Tonkunst. Denn, wie es schon in dem Schmitzschen Madonnenbüchlein geschehen ist, finden wir auch die Grunskysche Darstellung durchzogen und erläutert in Wort und Bild, durch Werke der Malerei und Plastik, nicht minder, als durch die von Notenbeispielen (z. B. Liszts mystischer, zarter Osterhymne: „O Filii et Filiae" aus seinem erhabenen Christusoratorium). — Als Titelbild schmückt das Bildnis des katholischen Kirchenmusikmeisters und Forschers Franz Xaver Haberl das Buch. In dessen reichen Inhalt führen 10 Kapitel ein: „Aus den ältesten Zeiten", die durch eine seltsame Mosaiknachbildung aus der altchristlichen Kunst des 5. Jahrhunderts: „Orpheus—Christus" uns nahegeführt werden, geleitet uns der Verfasser „auf Palestrinas Höhen", dessen weihevolle Messenkunst im Dom zu Regensburg die in Deutschland wohl stilvollste Pflege findet. „Die Notzeit von Schütz bis Händel" schildert als Merkmal der schweren Zeit des 30jährigen Krieges, des 17. Jahrhunderts, die deutsche Passion. „Damit wandte sich der Deutsche aus einer Kraft, die alles Italienische überbot, wieder zur Gestalt Jesu hin, um sich an ihr auch einen musikalischen Trost zu gewinnen." Das vierte Kapitel führt uns zu Sebastian Bach, dem der breiteste Raum der Darstellung gewidmet und dessen Schaffen so reichhaltig ist, daß der Verfasser es sinnig nach Jesu Leben ordnet: Weihnacht mit seiner Fülle der Vokal-, Orgel- und Choralkunst, von der Anbetung bis zur Taufe; die drei Könige aus dem Morgenlande usw. An das folgende Kapitel: Neues Ringen, das vor allem das geistliche Lied würdigt, schließt sich „das musikalische Wien": die „Großmeister Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert". VII. „Zwischen zwei Gipfeln." „Durch die Kirchenmusik der beiden Erstgenannten ist das Verhältnis zu Jesu als innige Sehnsucht nach Weihe und Reinheit ins 19. Jahrhundert hinübergerettet worden." „Bei großen Meistern", Franz Liszt und Richard Wagner, verweilt die Darstellung wieder länger. Mit Recht; „weil diesen beiden in einer Zeit der Zersetzung der religiösen Anschauungen und Gemütskräfte, die durch die Entwicklung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verursacht wurde, als hervorragenden Ausnahmeerscheinungen der Ausdruck des Höchsten gelungen ist." „Einen starken Gegensatz zu Liszt und Wagner bildet die ungebrochene, kindliche Frömmigkeit des Katholiken Anton Bruckner, dessen menschliche und musikalische Größe mitten aus einer Zeit religiösen Niederganges wie ein Wahrzeichen emporragt." Ein zweiter Österreicher, Hugo Wolf, der geniale Lyriker, bietet ebenfalls Beispiele einer Versenkung in das Geheimnis des Kreuzes. „Aus der Neuzeit" stellt die Bestrebungen der protestantischen Tondichter zusammen, im Wortlaute der Messe noch einen Anhalt für die Form und einen Quell der Eingebung zu suchen: Friedrich Kiel, Albert Bekker, Felix Dräseke, Heinrich von Herzogenberg, im besonderen Johannes Brahms und Max Reger. Den christlichen Festen wird in diesem Rahmen noch eine liebevolle Sonderbetrachtung gewidmet, zumal der Weihnachtslyrik, aus der von Peter Cornelius herrliche Lieder ins deutsche Familiengut übergegangen sind. Besonders dankenswert ist der Hinweis des Verfassers auf Siegfried Wagner, die sechste Seligpreisung in seinem Märchendrama „Bruder Lustig", der auch der Gestalt des Teufels, als Gegenbild zum Erlöser, im „Bärenhäuter" und „Banadietrich" künstlerisches Leben verliehen hat. Mittelbar leuchtet „Christus" noch aus den Musikdramen „Der arme Heinrich" und „Palestrina" von Hans Pfitzner hervor. — Das zehnte Kapitel endlich gibt über die hervorragendsten musikalischen Darstellungen der Christusgestalt im Ausland Aufschluß, in Frankreich und Belgien (Cherubini, Berlioz), bei den Niederländern (Edgar Tinel), Nordländern (Gade, Grieg), in England und Amerika, bei Slawen und Ungarn, in Italien (Pérosi) und Spanien. Mit einem hoffnungsvollen Ausblick auf einen, der zugleich Jesu Bild und sein musikalisches Sinnbild neu gestaltet, schließt das gehaltvolle kleine Buch, dessen knapper Stil auch sprachlich die Vorzüge des bewährten Meisters der Feder in neuem Lichte aufleuchten läßt. In unsrer der Liebesbotschaft des Evangeliums so vielfach entfremdeten Zeit sollte uns diese Grunskysche Mahnung an die unzerstörbaren tonbeseelten Heilsgüter des Christentums doppelt willkommen und unentbehrlich sein! Arthur Prüfer

Wilhelm Kempff, Meerespsalm (Fantasie D-Moll), op. 9, Variationen über ein Thema aus Mozarts „Don Juan", op. 10, Britas Brautgang zum Dom zu Upsala, op. 11, Zwei Fantasien (E-Moll, E-Dur), op. 12, für Klavier. Berlin und Leipzig, N. Simrock.

Sohn des Organisten und Kantors gleichen Namens an St. Nikolai im alten brandenburgischen Jüterbog, Absolvent der Berliner Hochschule (Heinrich Barth, Robert Kahn) und doppelter Mendelssohnpreisträger, hat der frühreife junge (jetzt 27jährige) Kempff als Klavier- und Orgelvirtuose (z. T. Solist des Berliner Domchores) sich bereits in Deutschland und Skandinavien einen ausgezeichneten Namen gemacht. Als Tonsetzer zeigt er schon in seiner Orchester- und Chorsache großen Stils eine ausgeprägte altgermanisch-nordische Charakternote: Vorspiel zu Kleists „Hermannsschlacht" (mit drei altgermanischen Luren), Fantasie „Wibich" (nach Felix Dahns „Kampf um Rom"), Ballade „Teja" u. a. In ihr berührt er sich eng mit seinem entfernten Berliner Namensvetter „mit ä und einem f": Karl Kämpf. Auch die vorliegenden Klavierwerke belegen die starke nordische Unterströmung seiner Kunst: sie sind zum größten Teile künstlerische Niederschläge seiner skandinavischen Kunstreisen und teils in Schweden geschaffen, teils (die beiden Fantasien) schwedischen Freunden auf Anacapri zugeeignet. Der „Meerespsalm" entstand im Sommer 1919 in der alten Hansastadt Visby auf Gotland, die Variationen über das bekannte Menuett aus Mozarts „Don Juan" wurden im gleichen Sommer in den Stockholmer Schären geschrieben.

Soweit das wissenswerte Äußere. — Obwohl im ganzen wohl noch mehr Verheißung als Erfüllung, muß ich doch mit Nachdruck allen ernsten deutschen Pianisten sagen: Hier habt ihr Werke großen Stils von einem jungen Künstler, der endlich einmal über eine bedeutende und dichterisch erregte Phantasiekraft verfügt. Man hört und sieht — ohne allen Impressionismus — das Meer in den einzelnen, lebhaft figurierten,

kurzen Variationen des „Meerespsalms“; man hört und sieht den Hochzeitszug aus der Ferne herankommen, im Dom mit Orgelspiel zur Trauung des jungen Paares empfangen werden und unter einsetzendem Glockengeläute wieder in die Ferne davonziehen; man hört und sieht die wirbelnden Nachtgespenster der ersten, den italienischen Bittgang zur Madonna der zweiten Fantasie. Wie licht in seinem hellen, aufs elementarste mit dem fahlen E-Moll der Nachtgespenster kontrastierenden E-Dur, wie lieb, wie einfach und zart beseelt ist dieses innig und tief empfundene schöne Stück! — Ich kann zwar wieder, wie leider bei fast jedem neuen Heft zeitgenössischer deutscher Klaviermusik, nicht sagen, daß Kempff ein eigentlicher Klavierkomponist ist — dazu sind Empfinden, Erfinden, Klaviersatz vielfach mehr orgel- als klaviermäßig, dazu arbeitet der Komponist in den großen variierten Werken noch zu sehr mit konventionellen, den Klassikern und Nachklassikern (z. B. Hummel) nachgebildeten Arpeggienformen, dazu ist sein Klaviersatz zu dick und robust, zu großflächig und einseitig auf Kraft gestellt, zu wenig aufgelichtet. Aber — und das ist das Entscheidende —: seine Klaviermusik ist ausgeprägte geistige Charaktermusik; ihr Komponist besitzt ein warmes und starkes, religiös beseeltes Gefühlsleben; er hat Tüchtiges in den Altklassikern und Klassikern gelernt und versteht mit seinem Material zu arbeiten. Man sehe sich darauf nur einmal den „Meerespsalm“ an: wie klar und scharf sind da die beiden musikalischen Charaktere, der Mensch mit dem feierlich gehobenen, männlich-kraftvollen Psalm und die Natur mit dem wildbrausenden Meer gleich zu Anfang hingestellt und folgerichtig durchgeführt! Dies Stück und vor allem die kleineren Sachen, wie der ungemein schöne und eigne, poesievolle und zart nordisch gefärbte „Brautgang“ mit seinem reizenden naiven „Holzbläser“-Seitensatz in E-Dur, wie die beiden „Fantasien“ sind prächtige Wechsel auf die klavierschöpferische Zukunft dieses echten und ernsten jungen Talents.

Dr. W. Niemann

Müller-Rehrmann: Grundlagen der modernen Harmonik. Selbstverlag des Verfassers.

Diese Harmonielehre bemüht sich, die modernen Akkordgebilde in das alte Harmoniesystem der Quint- und Terzverwandtschaft und des Terzenaufbaues einzupassen. Daß dieser Versuch nur mangelhaft gelingen kann, ist selbstverständlich für einen jeden, dem die Quint- und Terzverwandtschaft und der Terzenaufbau abgetane Begriffe sind; der modernen Musik liegen andere Gesetze zugrunde. Für alle diejenigen aber, die vom Standpunkt der alten Theorie aus einen Ausblick in das Gebiet der modernen Harmonik wagen wollen, bietet das vorliegende Werk einen vortrefflichen Wegweiser. Der I. Teil, Die Harmonielehre, gibt in 70 Tabellen einen Überblick über alle nach der alten Lehre möglichen Akkorde, Akkordverbindungen und Modulationen. Es existiert kein zweites Werk, das in gleich übersichtlicher Weise die ganze alte Lehre zusammenfaßt. (NB. Das dorische Moll hat eine große Sexte, aber eine kleine Septime!) Daß der übermäßige Dreiklang als Konsonanz, der verminderte Dreiklang aber noch als Dissonanz bezeichnet wird, läßt erkennen, wie schwer sich moderne Begriffe in die alten Regeln einordnen lassen. — Der II. Teil macht mit einer neuen Akkordbezifferungsart bekannt. In durchaus logischer Weise wird das ganze Akkordmaterial auf 9 Grundtypen zurückgeführt, die im ganzen 306 klanglich verschiedene Verbindungen ermöglichen. Jedem Harmonieschüler müßte dieses Heft in die Hand gegeben werden, auch wenn man für die Bezifferung selbst keine Verwendung hätte. Über die Begriffe der Dissonanz und Konsonanz, der Tonalität und Atonalität aber ist der Verfasser des Werkes mit sich selbst noch nicht im reinen. Er möge bedenken, daß die Tradition dem Fortschritt meist feindlich gegenübersteht, während der Fortschritt auf der Tradition weiterbaut und sie in sich aufnimmt. Es sieht mancher da das Chaos, wo Eingeweihte bereits feste Regeln erkannt haben! Reger kann nicht ewig die äußerste Entwicklungsgrenze bleiben! — Der III. Teil, Harmonische Analysen alter und neuer Komponisten, ist für die Entwicklungsgeschichte der Harmonik von so großer Bedeutung, daß man nur wünschen kann, recht bald weiteren derartigen Analysen zu begegnen. Diese Art der harmonischen Analyse dürfte berufen sein, eine seit langem fühlbare Lücke im Harmonieunterricht auszufüllen.

Jos. Achtélik

Fritz Spies, Sérénade satanique op. 6 für Klavier. Leipzig, J. H. Zimmermann.

Die starke Talentprobe eines jungen Stürmers und Drängers aus — wie ich wetten möchte — Sigfrid Karg-Elerts Schule. Es wetterleuchtet, blitzt und riecht wirklich nach Schwefel; der bocksfüßige Höllenfürst steht in seiner ganzen Scheußlichkeit leibhaftig vor uns da — in einem genialisch keck und frech hingeworfenen „Porträt“, das weniger à la Berlioz, als à la Scriábin (Poème satanique) gemalt erscheint. Die bis zum Mosaik lockere, improvisatorische Formgebung entspricht dem halb burlesk-grotesken, halb dämonischen Vorwurf. Kurz: ein originelles, endlich einmal wieder auch klavierklanglich schönes und charakteristisches Konzertstück für spezifisch moderne Pianisten und Hörer, die aber die nötige Phantasie mitbringen und von einer teuflischen Serenade keine englischen „Harmonies poétiques et réligieuses“ erwarten.

Dr. W. Niemann

Kreuz und quer

Zu dem Thema **„Musik-Tagebücher“** (s. Heft 9/10) können wir einen sehr hübschen Beitrag aus dem 18. Jahrhundert geben, der vor allem musikhistorische Leser interessieren wird. In dem zum 13. Mai 1922 erschienenen Gedenkbuch der Familie Bernoulli in Basel (300 Jahr-Feier) — es handelt sich um die berühmte Gelehrtenfamilie Bernoulli — findet sich auch ein Beitrag: „Ein Mathematiker Bernoulli als Kosmopolit“ aus der Feder von Prof. Dr. Eduard Bernoulli, dem Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Dieser Bernoulli, Johann III., gest. als Prof. der Astronomie und Mathematik in Berlin, gab eine Reihe vielbändiger Druckwerke heraus, unter denen sich eine Sammlung kurzer Reisebeschreibungen befindet. In der „Lustreise nach Schwedt, im Sommer 1780“ erfahren wir u. a. allerlei über die Kapelle dieser, im Regierungsbezirk Potsdam befindlichen, markgräflichen Residenz, insbesondere auch „Aus der Handschrift eines Ungenannten“, der genaue Mitteilungen über den Stand und die einzelnen Mitglieder der betreffenden Kapelle macht. Diese wird als eine der besten in Deutschland angesehen und befand sich in Mannheimer Disziplin, wie man folgendem Passus entnehmen kann: „Der Anführer wendet alle Mühe an, um dem ganzen Orchester einen Strich und Bogen zu geben. Der Nutzen und das verdienstvolle Gewicht, so er dem Orchester gibt, ist groß.“ Es ist immer wieder gut, wenn heutige Musiker, Dirigenten zumal, von dieser Orchesterdisziplin erfahren. Auch hier aber wieder Klagen über magelnde absolute Reinheit der Hörner. Noch interessanter sind musikalische Mitteilungen über eine Reise besonders nach Italien (1774—75). Bernoulli besucht häufig das Theater in Oberitalien und weiß hierüber allerlei Fesselndes zu berichten. Es fällt dabei auch eine Bemerkung über die Maskenfreiheit ab, die in Mozarts Don Juan

eine so wichtige Rolle spielt und vom deutschen Standpunkt nicht leicht verstanden wird. Es ging in Italien genau so zu, wie man es in diesem Werke findet; denn es ist, schreibt Bernoulli, bei solchen Gelegenheiten jeder Maske gestattet, einzutreten, wo man tanzt. Ein paar interessante Mitteilungen finden sich auch über Ballette von Noverre, kurz: Musikhistoriker werden eine ganz hübsche Ausbeute finden.

Brahmsfest in Güstrow am 12., 18. und 19. Juni 1922. Von der idyllischen Meklenburger Stadt Güstrow können andere Musikstädte lernen, wie man das Andenken eines großen Meisters der Töne ehrt. Einem großzügigen Beethovenfest des vorigen Jahres folgte jetzt ein drei tägiges Brahmsfest, das als seltenes künstlerisches Erlebnis gewertet werden darf. Einem einführenden Vortrag des bekannten Brahmsfreundes Geh. Rat Prof. Dr. Max Friedlaender-Berlin folgten zwei Konzertabende, deren erster der Kammermusik gewidmet war. Das Streichquartett B-Dur op. 67 und das Streichquintett G-Dur op. 111, vom Havemann-Quartett mit restloser Hingabe gespielt, bildeten die großen Höhepunkte dieses Abends Nicht weniger dürfen aber die Leistungen von Prof. Albert Fischer-Berlin anerkannt werden, dessen unvergleichlichem Bariton sich beim Vortrag der ernsten Gesänge und anderer Lieder die tiefe künstlerische Beseelung zugesellte (als Begleiter fiel Erwin Parlow-Güstrow durch geistvolle Anpassung auf). Die Motette „O Heiland, reiß die Himmel auf" und vier Frauenchöre ließen schon erkennen, zu welchen Leistungen dieser stimmlich wie methodisch prädestinierte Chor zu vollbringen imstande sein müsse. Die Bestätigung dieser Erwartung brachte das Festkonzert, das am 19. Juni im Dom stattfand. Hier leistete der 150 Sänger und Sängerinnen starke Chor bei der Wiedergabe der Nänie und des Schicksalsliedes Unübertreffliches. Einen solch vollendeten Chor wird man auch in großen Musikstädten selten finden. Außer den beiden Chorwerken stand das Violinkonzert D-Dur, von Deutschlands Meistergeiger, dem großen Güstrower Gustav Havemann in höchster Vollendung gespielt, im Mittelpunkt dieses Konzertes. Hatte das verstärkte Rostocker Städtische Orchester schon bei der Begleitung sich von der besten Seite gezeigt, so bot es reifste Kunst mit der Wiedergabe der C-Moll Sinfonie Nr. 1. Der künstlerische Leiter des Festes Musikdirektor Heinrich Schulz-Rostock, der die Großtat vollbrachte, einen so qualifizierten Chor zu schaffen und als Dirigent das Fest zu dem künstlerischen Erlebnis zu gestalten, das es für alle Teilnehmer wurde, darf auf die künstlerische Bedeutung dieses Festes ebenso stolz sein als auf den Tag von Malmö, als er 1914 deutsche Kunst in die Herzen der Schweden hineinsenkte. -er

Ein Brief Moritz Hauptmann's über seine Revision der 3stimmigen Inventionen von S. Bach.

Wir veröffentlichen hier einen interessanten Brief des bekannten Theoretikers Moritz Hauptmann über seine Revision der dreistimmigen Inventionen von Seb. Bach. Die paar besonders charakteristischen Stellen haben wir in Sperrsatz wiedergegeben. Die Abschrift des Originalbriefes überließ uns der Besitzer desselben, Herr M. Kaufmann in Karlsbad. Die Schriftleitung.

Cassel, d. 25. April 1840.

Ihr geehrtes vom 16. d. mit den 3stimmigen Inventionen erhielt ich den 21. und habe so viel als möglich geeilt, Ihnen dieselben gegen das Original verglichen zurück zu senden. Ich möchte das geschriebene Exemplar kaum für eine Penzelsche Kopie halten, wenigstens ist sie dann nicht mit der Sorgfalt gefertigt wie die der zweistimmigen Inventionen. Ich fand in der Beziehung der Stimmführung so manches mißverstanden. Das gedruckte Exemplar dagegen zeigte schon in der zweiten Nummer wesentliche Differenzen, und zwar an manchen Stellen ganz entschiedene Abänderungen von späterer unberufener Hand (wie z. B. im Takt 5 u. 6 Nr. 2), so daß ich mit der Revision bei dem geschriebenen Ex. geblieben bin. Es ist schwer, bei bachischer Musik eine Note zu ändern, wegzulassen oder zuzusetzen, ohne etwas abgeschmacktes zu thun. Das Gewebe ist hier so organisch, so durchaus aus sich selbst wachsend, daß ein Zusatz nicht wie das 5te Rad am Wagen, sondern wie der 6te Finger an der Hand erscheint, der ohne Mißgeburt eben nicht möglich ist. Die Folge der Nummern würde aus dem gedruckten Exempl. beizubehalten sein; hier stimmt sie mit dem Original überein, ich habe das geschrieben danach bezeichnet. Bei Nr. 5 (Es dur) findet sich wieder ein Fall wie bei Nr. 1 der zweistimmigen Inventionen, sie ist, wenn auch wohl von Bach's Hand, mit sehr vielen Agrements damaliger Zeit ausgestattet. Solche Verzierungen sind äußerst schwer so vorzutragen, daß sie nicht die Wirkung der Schönpflästerchen auf alten Bildnissen machen sollten. Schelble in Frankfurt konnte es, Mendelssohn wird es auch können — aber um der vielen anderen willen möchte ich fast rathen, nur das davon aufzunehmen, was die gedruckte Ausgabe auch hat — den Doppelschlag auf der zweiten Note und den langen Vorschlag auf der ersten des zweiten Taktes u. s. fort. Das greift nicht ans Herz des hochverehrten Meisters, nur an den Haarbeutel, den seine Zeit trug. Mehr Bedenken würde vielleicht dabei sein, wenn das Stück von vornhinein von S. B. so aufgeschrieben wär; das ist aber augenscheinlich nicht; die pruzetti's (?) sind, da der Raum meist dazu fehlte, sehr gedrängt, dadurch oft undeutlich, auch nicht sehr consequent zugesetzt und wie es scheint ists geschehen, um einem Schüler die Vortragsart solcher Sachen überhaupt deutlich zu machen — so daß wohl manches andere, jetzt Einfache, aber so bunt aussehen würde, wäre es nach damaligen Geschmack zu diesem Zweck bezeichnet worden. In dem geschriebenen Exempl. ist auch der Doppelschlag und der Vorschlag weggeblieben, letzterer aber gehört zur melodischen Figur, es ist ein ungebundener langer Vorhalt, den wir jetzt als achtel-Note ausschreiben würden. Das kritische Besprechen einiger anderer Puncte würde zu sehr ins Breite führen. S. Bachs harmonische Gesetze liegen tiefer als die Regeln des Generalbasses und sind aus einem langen Umgang mit seinen Kompositionen überhaupt leichter zu fühlen als kurz und bündig mit Worten zu bezeigen. Eine kurzsichtige, nur das Einzelne wahrnehmende Betrachtung findet manchmal merkwürdiges, ändert, verbessert, und im Zusammenhange ist dann eben die veränderte Stelle eine falsche — nur ein Beispiel was mir eben in die Augen fällt, in der zweiten Invention (gedrucktes Exempl. Anfang der letzten Zeile) das f in der nach oben gestrichenen Stimme, ebenso in dem geschriebenen, weil eben fürs Auge nur der B dur Accord liegt, ist das g in f geändert worden, in der Verbindung mit dem vorigen liegt aber f d b g und die melodische Sequenz verlangt eben für diese Stimme ganz ausdrücklich dieses g, wie es natürlich auch im Original steht — wie es aber auch ohne dieses aus dem Gefühl für Bachische Art u. Weise zu restituieren gewesen wäre. Das ist freilich keiner von den Fällen, wo es einer besonderen Divination bedurfte, um Wege zu finden, und doch kommen Stellen der Art oft genug vor. Ich wünschte öfter Gelegenheit zu haben, Ihnen zu dienen, und bedaure sehr, nicht mehr in noch unedierte Bachika im Original zu meiner Disposition zu haben, wonach ich die Revision mit vielem Vergnügen übernehmen würde.

Hochachtungsvoll empfiehlt sich Ihrem ferneren Wohlwollen

Ihr ergebenster M. Hauptmann.

Gütige Entschuldigung der fast unleserlichen Schrift.

Englische Künstlerreklame.

Auch auf dem friedlichen Felde der Kunst hat die Northcliffe Presse ihre ungeheure Macht und Einfluß entfaltet in einer Weise, die einer besseren Sache würdig gewesen wäre. Der allmächtige Lord Northcliffe, geborener Stern von Frankfurt a. M., bedarf von Zeit zu Zeit einer Sensation, und er verfiel auf „Dame Nellie Melba".

Wer kennt sie nicht, die australische Nachtigall, die den Familiennamen Mitchell ablegte und sich nach der Vaterstadt Melbourne Melba nannte; die 177 Kostüme besitzt, darunter ein Tannhäuserkostüm aus herrlichstem Goldbrokat, wunderbar mit Perlen gestickt und mit einer zwölf Fuß langen Schleppe, die wegen ihrer Schwere um die Hälfte verkürzt werden mußte, und das nur zwölftausend Franken kostete (eine Bagatelle); deren Möbel, Teppiche, Vorhänge, Draperien und Kissen nur in ihren Lieblingsfarben rosa und oliv erglühen, die behauptet, daß die Schwingungen bestimmter Farben am besten mit den Schwingungen der Seele übereinstimmten, ja daß sogar gewisse Farben mit dem Klange der Stimme besser harmonieren als andere; die in Paris in dem herrlichen Bette der Maria Antoinette schlief und deren Kissen zum Ruhen benutzte; die in fünf Tagen die Elisabeth in „Tannhäuser" einstudierte usw. usw. — woher ich das alles weiß?

Ei, das haben die Spatzen von den Dächern gepfiffen, und die haben es von der Presse erfahren, die alles weiß. Was das ungeheuer naive und kindliche Publikum in punkto Zeitungsnotizen aufnimmt und die unglaublichsten Trottelhaftigkeiten mit rührender Empfangsfreudigkeit frißt, das wissen wir aus den unter dem Titel „Meine sämtlichen Werke" im Verlage von Ernst Rowohlt in Berlin soeben erschienenen Erinnerungen von Leo Slezak.

Der Künstler bedarf leider einer Reklame, die ihm anfangs widerstrebt, die aber nicht zu umgehen ist, namentlich wenn man, wie die „Dame Nellie Melba" (die früher Madame Melba hieß), nicht mehr jung ist. Da heißt es, jeden Tag dem Publikum ein anderes Mätzchen vorzusetzen.

Und nun hat Herr Stern das Wort.

Die Propaganda begann mit folgender Ankündigung in großen Buchstaben:

„Melbas Abschiedskonzert.
Lieder ‚Für das Volk' in der Alberthalle.
Nehmt Eintrittskarten für Sonntag."

Am folgenden Tag las man:

„Gute Geschichten der Melba.
Wie Landon Ronalds Locke sie nervös machte.
Großes Konzert am Sonntag.
Ein persönlicher Zug,
der das Publikum im Sturme gewann."

Herr Ronald, der Dirigent, erzählt den Zwischenfall mit der Locke also:

„An der linken Stirnseite trage ich eine gewisse Locke, mit der ich manchmal während des Dirigierens aus Gewohnheit spiele, ähnlich wie jemand den Schnurrbart dreht. Diese unglückselige Gewohnheit machte eines Abends Dame Nellie nervös — sie verlor die Herrschaft über sich und erklärte, sofort das Podium zu verlassen, wenn ich noch einmal an die Locke rührte."

Der oben erwähnte „persönliche Zug" ergab sich in einem Konzert in Blackpool, als der Begleiter, Herr Ronald, eine Zugabe in einer Tonart zu spielen begann, wie sie nur für eine tiefe Altstimme geeignet war. Die Sängerin begann das Lied, unterbrach sich aber sofort und rief dem Pianisten zu:

„Mein lieber Landon, Sie spielen in einer falschen Tonart!"

Dieser „persönliche Zug" erweckte unter dem Publikum eine wilde Szene der Begeisterung.

Der dritte Propagandatag brachte einen kleinen Aufsatz der Sängerin:

„Mein erstes Lied in London.
Von Dame Nellie Melba, D. B. E."

Das bringt uns zum Samstag, dem Tage vor dem Konzert, mit folgender Ankündigung in Großdruck:

„Wundervoller Melba-Sonntag.
Sämtliche Plätze in der Alberthalle ausverkauft.
Könnte zweimal gefüllt werden.
Die Diva kehrt in die Heimat zurück,
um hundert Mädchen Gesangsunterricht zu erteilen."
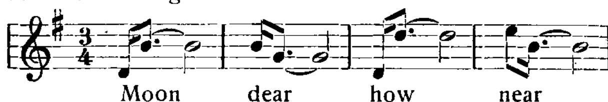
In Kleindruck las man:
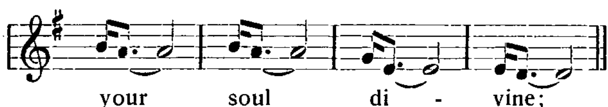
„Britische Musikliebhaber werden zu Tausenden herbeiströmen ... Die herrliche Stimme der Sängerin wird man während des nächsten Jahres nicht hören, wer also usw. ... In Anbetracht der Wichtigkeit des Ereignisses sind die Eintrittspreise niedrig gehalten. ... Es wird das Vorrecht von Tausenden sein, die am Sonntag in der bequemen Alberthalle Plätze bekommen, in den kommenden Jahren von der Melba Stimme erzählen zu können ... Tägliches Polonäsestehen bei Mr. Powell ... Mr. Powell behauptet, wer heute keine Eintrittskarte erhält usw. ... Wer einmal diese glorreiche Stimme gehört hat, wünscht sie wieder zu hören ... Die Alberthalle wird 10000 Leute aufnehmen ... Der Platz im Amphitheater kostet 10,50 Schilling, der auf dem ganzen Balkon 4,75 Schilling (einschließlich Luxussteuer)."

Genug dieser Art von Reklame, der sich noch ein Besuch beim Spezialisten für Halskrankheiten, Sir Missom Rees, anschließt, der die Sängerin unter brüllendem Gelächter aus dem Besuchszimmer gejagt haben soll.
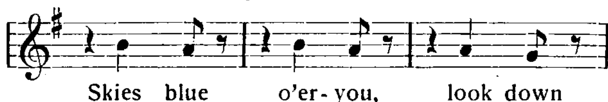
Und was wurde nach diesen Glanzleistungen der englischen Presse dem Publikum von dieser „Dame" vorgesungen? Laut Programm: Das Juwelenlied aus Gounods „Margarethe", Puccinis „Addio", Tostis „Lebewohl", Lieurames „An den Wassern von Minnetonka" und als vorher angekündigte Zugabe: Home, sweet home und Annie Laurie.
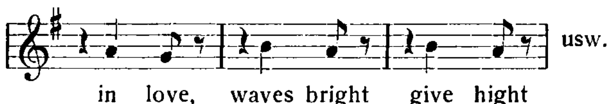
Da wahrscheinlich kein deutscher Leser der „Zeitschrift für Musik" jemals etwas von „Minnetonka" gehört hat, möge er aus folgendem Extrakt schließen, was eine erste Sängerin gelegentlich des Hauptereignisses im musikalischen Leben Londons ihren Zuhörern vorzusetzen wagt.





Der zweite Teil beginnt also:





usw.

Die Begleitung besteht aus Arpeggien auf abwechselnd der Tonika und der Dominante. F. Erkmann

Italienische Musikzeitschriften. Den an dieser Stelle früher erschienenen Berichten über französische Musikzeitschriften möge zunächst ein solcher über einige kleinere italienische Blätter folgen. Die Kriegs- und Nachkriegszeit hat in Italien eine ganze Reihe solcher Publikationen — mehr oder weniger lesenswert — erstehen lassen, von denen mir 3 zur Besprechung vorliegen: „Musica d'oggi" („Musik von heute"), die in Mailand erscheint, „Il Pianoforte", die monatliche Revue der Fabbrica Italiana Pianoforti in Turin und „Il Pensiero musicale", ein Bologneser Blatt. Um die allgemeine Stellung des italienischen Zeitschriftenwesens etwas näher zu charakterisieren, sei zunächst zurückgegriffen auf das früher über das Verhältnis von deutschen und französischen Blättern Gesagte. In Deutschland ist im Musikzeitschriftenwesen eine vollkommene Arbeitsteilung eingetreten; es gibt Organe, die sich speziell der Musikwissenschaft und -geschichte, der Theorie, der praktischen Musikpflege, der Kritik usw. widmen, und nur eine beschränkte Anzahl verfolgt allgemeine Ziele. In Frankreich sind die Blätter allgemeinen (mitunter recht seicht-allgemeinen) Inhalts in der Überzahl, und nur wenige sind speziellen Zwecken gewidmet, so die neue „Revue musicale". In Italien aber ist von einer besonderen Spezialisierung überhaupt nicht die Rede: mehr oder weniger beschäftigen sich alle Zeitschriften mit allen Gebieten der Musik. Dieser Umstand ist gewiß an sich nicht tadelnswert, denn er beweist ein, man könnte sagen, universales Interesse des Italieners an allen musikalischen Vorgängen, und es ist auch nicht zufällig, sondern höchst charakteristisch: der Italiener fühlt sich mit der Musik nicht nur unserer Zeit sondern auch der eigenen nationalen Vergangenheit so eng verbunden, daß ihm eine Trennung der Musikgeschichte von der Gegenwart undenkbar ist. Auf der anderen Seite bedingt freilich dieses „Universal-sein-wollen" häufig eine gewisse Mittelmäßigkeit der Qualität. Restlos befriedigen die Aufsätze der italienischen Musikzeitschriften selten, das wissenschaftliche Bestreben erscheint uns mit journalistischen Elementen zu sehr untereinandergemengt. Eine bedeutende Ausnahme davon macht nur die „Rivista Musicale Italiana", die zwar auch stets alle Gebiete der Musik behandelt, aber zumindest im wissenschaftlichen und historischen Teil Vorzügliches bietet. Sie gehört zu den bedeutendsten Musikzeitschriften der Gegenwart und genießt mit Recht internationalen Ruf; ihr soll auch demnächst eine ausführlichere Besprechung gewidmet werden.

Unter den genannten kleineren Publikationen scheint mir die „Musica d'oggi" an Wert obenan zu stehen. Vorzüglich ist die jedem Heft beigegebene internationale Zeitschriften-, Bücher- und Musikalienschau. Sie charakterisiert auch am schärfsten die vielseitigen Ansprüche, die der Italiener an seine Zeitschrift stellt. Das eine sei vorweggenommen: eigentlich seichte oder gedankenarme Beiträge findet man trotz aller Vielseitigkeit in diesen italienischen Blättern fast nie, wenn auch diese ihre Eigenschaft gelegentlich, wie gesagt, Ursache einer gewissen Mittelmäßigkeit ist. Die letzten Hefte der „Musica d'oggi" vereinigen z. B. interessante Artikel über „Neue Musik in Wien" von Specht, einen wissenschaftlich sehr gründlichen Beitrag in mehreren Fortsetzungen über Bernardo Pasquini, den großen italienischen Orgelkomponisten des 17. Jahrhunderts von F. Boghen, einige speziell den Historiker intereressierenden Notizen über Musiklehre im 16. Jahrhundert mit Abdruck eines von G. B. Nanini abgeschlossenen Lehrvertrag und manches andere. Die „Musica d'oggi" dürfte auch deutschen Lesern vielerlei Anregendes bringen.

Gute Mitarbeiter hat auch der „Pensiero musicale" Er beschäftigt sich gern mit Bolognas Musikverhältnissen und Musikgeschichte, ohne deswegen auf das Niveau eines Lokalblattes herabzusinken. Allerdings, wenn man aus dem Blatte einen Schluß auf die Musikkultur des heutigen Bologneser Publikums ziehen soll (nennt sich der „Pensiero" doch stolz „Rivista di Cultura Popolare"), so würde das Urteil eben nicht allzu günstig ausfallen, denn mancherlei in diesen Heften, so etwa der recht dürftige Aufsatz über Schubert in Nr. 2, ist ein bißchen zu sehr auf Laienhaftigkeit eingestellt. Das hindert aber nicht, daß gelegentlich, sogar in lokalem Rahmen, gute Beiträge erscheinen, so ein Artikel des bekannten Forschers Vatielli in Nr. 2. Vatielli plaudert hier über die Entstehung und den Neubau des Teatro Communale in Bologna, das 1763 mit Glucks „Trionfo die Clelia" eingeweiht wurde. Sehr hübsch werden die Beziehungen Glucks zu Bologna geschildert und der Eindruck, den er bei seiner Anwesenheit zu den Eröffnungsfeierlichkeiten gemacht hat. Daß dabei allerdings immer wieder einmal längst widerlegte historische Schnitzer unterlaufen — nun, das darf man in Italien nicht so übelnehmen.

Ein merkwürdiges Blatt ist das dritte in der Reihe, „Il Pianoforte". Obwohl Organ einer Klavierfabrik, verfolgt es übrigens durchaus Ziele von allgemeinem Interesse; besonders scheint es sich die Behandlung neuerer Musik zur Aufgabe gemacht zu haben. Auf diesem Gebiete bringt es mitunter gute Beiträge, so einen Aufsatz von Pauer über Bruckner (in Nr. 2), der sich in geschickter Weise bemüht, den Italienern das ihnen so fremde Wesen der Kunst des großen Sinfonikers nahezubringen. Der Artikel charakterisiert präzis und leichtfaßlich das inhaltliche und formale Wesen der Brucknerschen Sinfonie und sucht dankenswerterweise auch einmal den lange so sehr überschätzten Einfluß Wagners auf Bruckner zu begrenzen, indem er darauf hinweist, wieviel von diesem vermeintlichen Einfluß auf Rechnung des Zeitstils zu setzen ist. Daneben aber kommen im „Pianoforte" auch arge Mißgriffe vor. So ist z. B. völlig verfehlt ein langer Artikel von Vittorio Gui über Brahms (zum 25. Todestag). Gewiß wäre es sehr verdienstlich, wenn einmal ernsthaft versucht würde, die Beziehungen Brahms' zur modernen Musik herzustellen. Aber daß hier Brahms Hand in Hand mit Wagner (nachdem die zwischen ihnen liegenden Hindernisse mit leichten Worten aus dem Wege geräumt sind), nach Frankreich marschieren muß, um dort den neuen französischen Impressionismus zu inaugurieren, das geht doch so ohne weiteres nicht an. Wie muß es im Kopfe des Herrn Gui aussehen, der (in wörtlicher Uebersetzung) folgenden Satz zustande bringt: „Wenn man in einiger Zeit zu einer mehr oder weniger vollkommenen Verschmelzung des heutigen Impressionismus, an dem die Empfindung die Hauptsache ist, mit dem ewigen Geist des Klassizismus, wo das formale Element vorherrscht (!), und der Romantik, in der der Überschwang die treibende Kraft ist, gelangen wird, dann werden wir besser begreifen, daß schon Brahms eine solche Verschmelzung angestrebt hatte, wobei er der Zukunft weit vorgriff; und ihm war es möglich, auf diesem Wege voranzukommen, weil er auf der rechten Straße war, auf dem Wege, der, von Bach über den lelzten Beethoven führend, sich bis zu uns ausdehnt...". Aber auch recht merkwürdige Sachen passieren dem Verfasser, so, wenn er schreibt: „Wie Schubert nie sein Wienertum vergaß, so hörte Brahms oft die Stimme seines Zigeunerbluts". Das ist ein bißchen arg und erhöht nicht gerade das Zutrauen zu den Ausführungen des Herrn Gui. Aber immerhin, auch das „Pianoforte" ist ein brauchbares Blatt, wenn es auch, wie alle ausschließlich auf die Moderne gerichteten Zeitschriften, manchmal recht daneben haut. Sehr erwähnenswert wäre noch ein interessanter, wenn auch recht angreifbarer Artikel von F. Busoni in Nr. 4: „Versuch eines Vorworts zum Faust" — aber es würde zu weit führen, darauf einzugehen. Der „Rivista" sei das nächste Mal ein ausführlicheres Kapitel gewidmet.

Dr. F. Blume

Heinrich Marschner über die erste Tannhäuser-Aufführung. Bekanntlich führte die erste Aufführung von Wagners „Tannhäuser", die in Paris am 13. März 1861 mit Albert Niemann in der Titelrolle stattfand, zu einem riesigen Theaterskandal. Marschner schrieb darüber an eine Freundin: „Endlich muß ich auch auf das seit 14 Monaten übergenug besprochene ungeheure Ereignis, nämlich auf die am 13. erfolgte erste Aufführung des ‚Tannhäuser' zu sprechen kommen, sollte mir auch das Herz darob zerspringen. Fassen Sie sich, teure Freundin! Es ist geschehen und die Oper — samt unserem Niemann — ist fürchterlich durchgefallen. So etwas von Durchfall soll hier in der Großen Oper noch niemals vorgekommen sein. Es ist nicht nur gezischt, gehustet und gepfiffen, nein, die Oper ist mit unaussprechlichem Gelächter zu Grabe gebracht worden, obgleich gut gesungen und mit großem Fleiß gespielt wurde. Schon in der ersten Szene, wo Tannhäuser neben Venus sitzt, wurde es im Hause äußerst unruhig und das Ballett wurde laut verhöhnt und belacht. Niemann effektuierte gar nicht, und als er nach der Verwandlung auf der Bühne bleibend hinstürzt, der Hirtenknabe sein Lied beginnt und die Pilger kommen, da brach das fürchterlichste Gelächter aus, das bis nach dem Ende des ersten Aktes andauerte — und schon war das Schicksal der Oper entschieden! Im Anfang des zweiten Aktes war es wieder unruhig, man gähnte und seufzte. Da aber begann der Marsch — und wurde vom ganzen Hause allgemein mit dem größten Enthusiasmus aufgenommen, ja „bis" gerufen, dem man aber nicht nachkam. Dies war der einzige große Sonnenblick im Leben des Tannhäusers, denn von nun an griff die Langeweile wieder um sich, die sich durch Stöhnen, Husten und Lachen Luft machte. Niemann hörte man im Finale fast gar nicht, so schwach klang seine Stimme. Sein Uebermut war wohl gebrochen, oder er konnte vor Zorn nicht singen. Ich kann Ihnen aufrichtig gestehen, daß mir selbst dabei ganz unwohl war und ich viel dabei litt." Marschner schildert dann das Verhalten des Publikums während des dritten Aktes und bemerkt, daß nur das Lied an den Abendstern mit großem Applaus aufgenommen wurde. „Der Kaiser, den wir von unserer Loge aus genau sehen konnten, und der ganze Hof — die Kaiserin war nicht zugegen — im ersten Rang lachten mit dem übrigen Publikum von Herzen," berichtet er schließlich, „und es war komisch zu sehen, wie der Kaiser stets, wenn gelacht wurde, sich aus seiner Loge legte und zu Metternich wendete, als wollte er sagen: ‚Siehst Du, was du uns für eine deutsche Suppe angerichtet hast?'"

Sondershausen. Anläßlich des Thüringischen Musikfestes wurde an dem Hause, in dem Max Bruch von 1866 bis 1870 während seiner Tätigkeit als Kapellmeister gewohnt hat, eine Gedenktafel für den Komponisten enthüllt.

Prag. In der das „annektierte" Landestheater betreffenden Auseinandersetzung ist vereinbart worden, daß für jeden Monat, während welchem das Deutsche Landestheater dem Theaterdirektor vertragswidrig entzogen, die Summe von ca. 2 Millionen Kronen von seiten des Landes zu entrichten ist; jedoch kann eine völlige Erledigung der Angelegenheit nur in der gänzlichen Rückgabe des Theaters bestehen.

Ein neues Musikinstrument. Es handelt sich um einen vom Erfinder Th. Kaufmann vollkommen neu und eigenartig durchkonstruierten winzigen Flügel. Das Claviano — so heißt das Instrument — hat fast sechs Oktaven Umfang — mehr hatten die Klaviere der Klassiker auch nicht — und ermöglicht daher die Wiedergabe von zwei Dritteln der Literatur. Der Klang ähnelt im Piano und Mezzoforte durchaus dem Klavier, im Forte bekommt er etwas eigentümlich Rauschendes, ähnlich dem eines Cembalo, und man kann sich vorstellen, daß das Claviano sich aus diesem Grunde besser der Klangfarbe von Streichinstrumenten beim häuslichen Musizieren anpassen wird als das übliche Klavier und daß die Vorzüge des neuen Instrumentes besonders im kleinen Raume vorteilhaft zur Geltung kommen werden. Auch als Begleitinstrument zum Gesange bewährte sich das Claviano, dessen Vertrieb die „Warenmarkt A.-G.", Berlin W 8, Jägerstr. 13, übernommen hat. (Deutsche Musikerzeitung.)

Storm-Liederbuch. Um alle Vertonungen der Lyrik von Theodor Storm, die ungeordnet und verstreut, mit Klavier- oder Lautenbegleitung gedruckt und ungedruckt im Volke leben, einheitlich zusammenzustellen oder überhaupt ans Licht zu bringen, soll ein Storm-Liederbuch, ähnlich dem Löns-Liederbuch, geschaffen werden. Ein Eichendorff-, Möricke-, Hesse-Liederbuch werden ebenfalls vorbereitet. Alle Einsendungen, Anfragen, Briefe sind (mit Rückporto) nur an den Herausgeber Karl Jürgens, Einbeck (Hannover), Langerwall 3, zu richten.

Karlsruhe. Dem Landestheater wurde ein staatlicher Zuschuß von 2,3 Millionen Mark bewilligt. Die Stadt Karlsruhe hat einen Zuschuß in gleicher Höhe zugesichert.

Eine „Berliner Kammermusik-Vereinigung" wurde von Mitgliedern der Staatsoper gegründet.

Zoppot. Zum Leiter der Zoppoter Waldoper wurde der Oberspielleiter des Danziger Stadttheaters, Hermann Merz, gewählt. Zur Aufführung gelangt Ende Juli und Anfang August an fünf Abenden Wagners „Siegfried" mit ersten Künstlern der führenden Theater Deutschlands.

Breslau. Der den Namen des Gesanglehrers und Chordirigenten Kurt Benkel tragende A-cappella-Chor Breslau trat im März und Mai in zwei Konzerten mit einer Reihe von Vokalwerken aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, unter denen sich solche von Orlando di Lasso, G. A. Perti, Phil. Em. Bach, L. Victoria, J. Gallus, H. Schütz, Ingegneri befanden, an die Öffentlichkeit.

Eine unbekannte Komposition Anton Bruckners. Die „Münchner Neuesten Nachrichten" melden, daß der Regens chori Benno Feyrer im Musikarchiv des Stiftes Kremsmünster ein Libera — fünfstimmig mit 3 Posaunen, Violoncello, Violon mit Orgel — von Anton Bruckner gefunden hat. Das Werk dürfte allen Bruckner-Forschern unbekannt sein; es stammt aus der Florianerzeit (1845 bis 1855), das Entstehungsjahr konnte nicht ermittelt werden. Die aufgefundenen Stimmen zeigen nicht Bruckners Handschrift. Die Orgel ist nur ein bezifferter Baß, Violoncello und Violon gehen mit dem Baß; der Sopran ist geteilt. Die ganze Anlage und Durchführung ist so typisch, wie sie nur bei Bruckner sein kann. Die Umschlagaufschrift ist von P. Max Kerschbaum † 1874.

Freiburg i. B. Dem musikwissenschaftlichen Seminar wurde ein Phonogrammarchiv angegliedert. Es hat die Aufgabe, die im Collegium musicum der Universität systematisch gepflegte Vokal- und Instrumentalmusik älterer abendländischer Epochen aufzunehmen.

Ahlbeck. Das Erholungsheim der deutschen Bühnenschriftsteller und Komponisten wurde am Pfingstfest eingeweiht.

Trier. Da die Stadtverordnetenversammlung die Einstellung des Theaterbetriebes beschlossen hatte, erklärte sich die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger bereit, den Zuschuß für das Theater als einer Kulturstätte in bedrohten Gebieten zu erhöhen, falls die Stadt das gleiche tun würde.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Das ewige Leben", Oper von Theodor Blanck (Ver. Städtische Theater, Kiel). (Die Gestalt des Theophrastus Paracelsus steht im Mittelpunkt der Oper.)

„Zwei Eisen im Feuer", komische Oper von Albert Ziegler-Strobecker.

„Hero und Leander", Oper von Paul Ertel (Nürnberg, Stadttheater).

KONZERTWERKE

„Zwei sinfonische Sätze" von Joseph Eidens (Aachen, Städtisches Orchester).

Ouvertüre zu „Weh dem, der lügt" von Carl Rorich (ebenda).

Dritte Sinfonie von R. Wetz (ebenda).

Sinfonische Musik für 9 Soloinstrumente von Ernst Krenek (II. Donaueschinger Kammermusikfest).

Michelangelo-Lieder von Edm. Schröder (ebenda).

Lieder von v. der Wense (ebenda).

Quintett von Rich. Zöllner (ebenda).

Triosonate von Herm. Grabner.

Streichquartett von Bern. van Dieren (ebenda).

Fuga grotesca für Streichquartett von Rud. Dinkel (ebenda).

Streichquartett von Fidelio Finke (ebnda).

Kammermusik Nr. 1 von Paul Hindemith (ebenda).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Doktor Eisenbart", komische Oper von Rolf Rueff (Kiel, Stadttheater).

KONZERTWERKE

„Die Falkenjagd", Ballade für gemischten Chor, Sopran- und Baritonsolo und großes Orchester, von Karl Futterer (Wien).

Streichquintett Fis-Moll von Heinrich Kaminski (11. Melos-Kammermusikabend).

Fantasia apocalyptica für Klavier; drei Gesänge für eine Altstimme und Streichquartett nach Gedichten von Fr. Hölderlin; „Antagonismus", Musik für zwei Klaviere von Hermann Reutter (München und Frankfurt a. M.).

Sonate für Flöte und Klavier von Phil. Gaubert (Berlin).

Sonatine op. 12 für Flöte und Klavier von Phil. Jarnach (Berlin).

Konzert für Orgel und Orchester von G. Bunk (Dortmund).

„Der Verliebte, wieder allein ....", Orchesterlied von Robert Hernried, in Klavierübertragung vom Komponisten (Mannheim).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Tristan und Isolde" (Deutsches Opernhaus, Berlin).

„Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach (Duisburg).

„Ariadne auf Naxos", von R. Strauß (Stadttheater, Hamburg).

„Acis und Galatea" von Händel (München, Residenztheater).

„La serva padrona" von Pergolese (ebenda).

„Der Dorfbarbier" Singspiel von Joh. Schenk (ebenda).

„Mona Lisa" Oper von Max von Schillings (Freiburg, Stadttheater).

„Josephs Legende" von R. Strauß (Mainz, Stadttheater).

„Der ferne Klang" von Fr. Schreker (Braunschweig, Landestheater).

„Pelleas und Melisande" von A. Schönberg (Dortmund, Städtische Konzerte).

Dortmund. Webers „Euryanthe" erlebte in ihrem 99. Entstehungsjahr in Dortmund ihre Erstaufführung. Der Intendant Dr. Johs. Maurach hat sich damit den Dank der zahllosen Musikfreunde und Musikstudierenden verdient, die die historisch überaus bedeutende, viele musikalische Schönheiten und dramatische Zeichnungen aufweisende Oper nur vom Hörensagen kennen. Zudem bewies die gut einstudierte Wiedergabe, daß sie in der Bearbeitung von Dr. Stephani durchaus lebensfähig ist. An dem warmen Erfolg hatten der Spielleiter E. Vanderstetten und der Dirigent Ferd. Wagner gleichen Anteil. D.

„Josephs Legende" von R. Strauß (Prag, Tschechisches Nationaltheater und Mainz).

Musikfeste und Festspiele

Das „II. Donaueschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössicher Tonkunst", welches unter dem Protektorat des Fürsten zu Fürstenberg am 30. und 31. Juli stattfindet, bringt in 3 Konzerten folgende Werke zur Aufführung: Max Butting: Quintett, Bernh. van Dieren: Streichquartett, Rud. Dinkel: Fuga grotesca für Streichquartett, Herm. Grabner: Trio-Sonate, P. Hindemith: „Die junge Magd" (Liederzyklus) und Kammermusik No. 1, E. Krenek: Sinfonische Musik für 9 Solo-Instrumente, Reinh. Lagnei: Sonate für Klarinette und Klavier, Fel. Petyrek: Sextett, Ed. Schröder: Michelangelo Lieder, J. von der Weuse: Lieder, Rich. Zoellner: Quintett.

Anmeldungen zur Teilnahme werden baldmöglichst erbeten an die Musikabteilung der Fürstl. Fürstenb. Hofbibliothek zu Donaueschingen. Rückporto ist beizufügen.

Würzburg. Unter der künstlerischen Leitung von Prof. Hermann Zilcher, dem Direktor des Würzburger Konservatoriums, fand vom 17.—26. Juni eine Mozart-Woche statt. Aufgeführt wurden u. a. selten gehörte Kanons für Frauenstimmen, eine Bläserserenade, das Requiem, ein Streichquartett mit Flöte, Lieder mit Klavierbegleitung und ein Notturno für vier Orchester.

Die Dalcroze-Schule in Hellerau veranstaltete am 17., 18., 24. und 25. Juni nach achtjähriger Pause wieder öffentliche Schulfestspiele.

Das Aachener Stadttheater veranstaltete vom 27. Juni bis 2. Juli eine deutsche Festwoche, die mit einem Gastspiel der Berliner Staatsoper eröffnet wurde.

Weimar. Auf Anregung des Oberspielleiters des Deutschen Nationaltheaters, Alois Mora, wurde hier eine Ortsgruppe der Salzburger Festspielhausgemeinde gegründet. Der Hauptzweck der Gemeinde ist neben der Pflege Mozartscher Musik die Gründung und Erbauung des Festspielhauses Salzburg. Der Verein nimmt auch auswärtige Mitglieder auf. Die Mitgliedskarte ist gegen

Einsendung von 20 Mark in der Thelemannschen Buchhandlung erhältlich.

Duisburg. Die Stadt veranstaltet vom 21.—24. Juli im Stadttheater unter Generalmusikdirektor Paul Scheinpflugs Leitung ein modernes Musikfest, bei dem unter anderm Bruckner (fünfte Sinfonie), Schönberg (Gurrelieder) und Mahler (Lied von der Erde, zweite Sinfonie) zur Aufführung gelangen. In Schönbergs Werk wird Paul Bekker einführen. Die Chorpartien sollen von 700 Singenden wiedergegeben werden. Während einer kammermusikalischen Morgenfeier wird sich das Grevesmühl-Quartett etlicher Kompositionen der jungrheinischen Schule annehmen.

Graz. Die Grazer Opernbühne veranstaltete in der zweiten Junihälfte eine „Moderne Opernwoche" mit „Elektra", „Salome", „Schatzgräber" und „Mona Lisa".

Die Salzburger Festspiele (13.—29. August) werden mit Hugo von Hoffmannsthals neuestem Werk „Das Salzburger große Welttheater" (begleitende Musik von Einar Nilson) eröffnet. „Don Juan" „Cosi fan tutte", „Figaro" und die „Entführung" folgen in je vier Aufführungen der Wiener Staatsoper unter Leitung der Direktoren Rich. Strauß und Franz Schalk. Die Regieführung haben Breuer, Stangenberg (Stockholm) und Prof. Reinhardt. Unter den Solisten sind Eugen d'Albert und Adolf Busch.

Musik im Auslande

San Franzisko. Die musikalischen Zustände San Franziskos müssen von einem wesentlich anderen Standpunkt beurteilt werden, als die in Europa, ja selbst die der östlichen Städte Amerikas. Wir leben hier gewissermaßen am Ende der Welt, besitzen keine ständige Oper, keine Oratorienvereine, ja selbst unsere Sinfoniekonzerte fristen ihre Existenz von Jahr zu Jahr, da sie auf die freiwilligen Zuschüsse angewiesen sind, um die das interessierte Publikum am Ende jeder Saison angebettelt wird. So sind wir lediglich auf die großen Opern- und Schauspielgesellschaften Neuyorks und Chikagos angewiesen. Trotz der enormen Transportkosten haben derartige Unternehmungen in der letzten Zeit stets mit einem erheblichen Gewinn abgeschlossen.

Das verflossene Jahr hat uns drei Opernereignisse beschert. Zuerst kam die Chicago-Oper unter Mary Gardens Leitung. Eine Anzahl hervorragender Gesangsgrößen vereinigte sich zu vortrefflichen Aufführungen bekannter französischer und italienischer Opern. Verunglückt war nur eine Präsentation von Wagners „Lohengrin", dessen Torso in zwei und einer halben Stunde zur Schau und zu Gehör gebracht wurde. Eine „Rigoletto"-Aufführung mit dem Berliner Bariton Josef Schwarz brachte diesem Künstler ungewöhnliche Ovationen. Nach der Chicago-Oper kamen Antonio Scotti und Geraldine Farrar mit Künstlern der Metropolitan-Oper in Neuyork zu einem zweiwöchigen Gastspiel. Auch sie brachten nichts wesentlich Neues, wenn man vielleicht Leoncavallos „Zaza", ein recht schwächliches Werk, in welchem die Farrar mehr durch ihre Toiletten, als durch ihre im Schwinden begriffene Gesangskunst glänzte, ausnehmen will. Das interessanteste Opernereignis war jedenfalls das zweiwöchige Gastspiel einer russischen Operngesellschaft, die uns die Opern „Eugen Onegin", „Pique Dame" von Tschaikowsky, „Die Braut des Zaren" von Rimsky-Korsakov, „Dubrovsky" von Napravnik, „Boris Godounov" von Moussorgsky in geradezu musterhafter Wiedergabe, in glänzender historisch getreuer Ausstattung vorführte. Als Sänger und Schauspieler allerersten Ranges zeichneten sich die Damen Burskaya und Mashir, der Tenor Daniloff, vor allem aber der Bassist Karlash besonders aus. Wundervoll waren die Leistungen des Chors. Derartig einheitlich abgerundete Vorstellungen dieser Art sind dem hiesigen Publikum bisher noch niemals geboten worden, die Anerkennung derselben nahm aber auch ungewöhnlich enthusiastische Dimensionen an.

Ein Hauptübelstand, unter dem Oper und Konzert sehr zu leiden haben, ist der Mangel eines räumlich ausreichenden Opernhauses und Konzertsaales. Größere Opernunternehmungen müssen, um auf ihre Kosten kommen zu können, das städtische Ausstellungsauditorium nehmen. Dieses Auditorium faßt etwa dreißigtausend Personen, hat überhaupt keine Akustik und muß jedesmal erst hergerichtet werden, damit die Zuhörer wenigstens etwas sehen und hören können. Die Volkskonzerte der Sinfoniegesellschaft finden ebenfalls in diesem ungeheuren Raum statt, die regelmäßigen Sinfoniekonzerte werden im Columbia-Theater abgehalten, einem Theater, welches für solche Konzerte so ungeeignet als nur möglich ist. Diese Konzerte stehen unter der Leitung von Alfred Hertz, welcher als Dirigent Wagnerscher Opern sich in Neuyork am Metropolitan-Opernhaus einen Namen gemacht hat. Als Konzertdirigent hat er sich namentlich in moderner Musik bewährt, den Klassikern steht er noch ziemlich indifferent gegenüber. Er ist jedoch ein ausgezeichneter Orchestererzieher, der aus unserem aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzten Orchesterkörper ein vorzügliches Ensemble geschaffen hat. Bisher konnte er nur wenige Neuigkeiten bringen, das Geld für die Anschaffung derselben fehlte. In der letzten Saison hat er uns neben französischem Schund die erste Sinfonie von Mahler, die nur geringes Verständnis fand, und eine Ouvertüre von Korngold geboten.

Oratorienvereine haben wir nicht. Von Zeit zu Zeit nimmt sich Paul Steindorff die Mühe, aus den Studenten der Universität einen Chor zusammenzustellen und mit ihnen Oratorien, wie Händels „Messias", Mendelssohns „Elias" und Rossinis „Stabat Mater" aufzuführen. In Konzerten für die darbenden Kinder in Deutschland, und nicht nur für diese allein, hat sich der seit Jahren hier wirkende hochangesehene Künstler, Herr Hermann Genss, der in den neunziger Jahren Mitdirektor des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums in Berlin war, sehr verdient gemacht. Ein kürzlich wiederum für diesen Zweck von ihm gegebenes Konzert brachte ihm und den anderen Mitwirkenden nicht nur reiche Ehren, sondern einen recht erheblichen Geldbetrag für den Relieffonds. Der Vorsitzende dieses Vereins sagte mir, daß der erzielte Reingewinn ausreichen dürfte, um einige tausend Kinder für fünf bis sechs Monate zu speisen und zu kleiden.

Reisende Klavier-, Gesangs- und Violinvirtuosen beglücken uns in überreicher Fülle. An diesen herrscht kein Mangel. Ob sie wohl auf ihre Kosten kommen? Madame Schumann-Heink, Emilio Gogorza haben überfüllte Häuser; Godowsky, Harold Bauer spielen vor einer geringen Anzahl Zuhörer. Jedoch alle kommen wieder; sie aufzuzählen würde den Raum zu sehr in Anspruch nehmen, denn sie alle spielen und singen die bekannten und gewohnten Repertoirstücke, denen man immer und immer wieder auf den Programmen begegnet. Eine Ausnahme machte der hier mit sensationellem Erfolge präsentierte Violinist Jascha Heifetz, der seine Zuhörer mit selten gehörten Sonaten von Brahms erfreute.

San Franziskos musikalische Gemeinde setzt sich aus den heterogensten Elementen zusammen. Deren Interesse konzentriert sich mehr auf den allmächtigen Dollar als auf Musik. Unsere herrliche Kunst dient diesem Publikum mehr als Vergnügungsmittel, denn als geistige Erhebung oder als ein notwendiges Bestandteil der gesamten Erziehung. Daher war es recht schwer, Verständnis und Anerkennung für Neues zu gewinnen.

In den letzten Jahren konnte man jedoch einen Fortschritt in der Würdigung unserer klassischen und modernen „Meister" beobachten, dank den unentwegten Bestrebungen einer Anzahl hier lebender und wirkender Künstler, unter denen die deutschen Künstler eine entschieden führende Stellung einnehmen.

F. Toussaint

Kopenhagen. Die kgl. Oper ist augenblicklich in einer eigenen Situation. Infolge des Gutachtens einer von der Regierung ernannten Sparkommission wurde sämtlichen Künstlern des kgl. Theaters gekündigt und die alte Frage von Einrichtung einer Doppelszene — separat für Oper (Ballett) und Schauspiel — wieder aufgenommen. Die Kapelle hat aber bei den folgenden Verhandlungen über Wieder-Engagements seine Forderungen derart erhöht, daß das Ministerium sich gezwungen sah, die Verhandlungen abzubrechen, und da die Kapelle auf ihrem Standpunkt beharrt, so liegt das Schicksal der Oper und des Balletts einstweilen ganz im Ungewissen. Unter derartigen wenig erbaulichen Verhältnissen hat der neue Direktor der Oper, Wilhelm Herold, der früher allbekannte Tenorsänger, sein Amt angetreten.

Die Lage der Schweizer Theater ist ebenso schlecht wie die der deutschen. Dies beweist der Bericht der Stadt Basel über das Stadttheater. Danach hatte man für die letzte, neun Monate dauernde Spielzeit eine Subvention von 300000 Franken bewilligt. Trotzdem sah sich der große Rat der Stadt Basel jetzt genötigt, eine Nachsubvention von 90000 Franken zu bewilligen. Dabei steht das Baseler Stadttheater künstlerisch durchaus nicht höher als die mittleren deutschen Stadttheater. Die hohe Subvention erklärt sich daraus, daß der Theaterbesuch auch in der Schweiz sehr zu wünschen übrig läßt.

New York. Der „Ausschuß für deutsche Sprache und Kultur" der Vereinigten deutschen Gesellschaften der Stadt New York hofft nunmehr mit der Unterstützung durch das Deutsch-Amerikanertum seinen Plan, ein deutsches Volkstheater in New York zu errichten und damit die Befreiung von dem jetzigen deutschen Theaterelend zu erreichen, verwicklichen zu können.

Von Gesellschaften und Vereinen

Dresden. Zur Erhaltung und Förderung der Musik in der katholischen Hofkirche zu Dresden wurde im April d. J. eine Gesellschaft gebildet, da die Mittel, die der Staat jetzt noch für die Kirchenmusik in der Katholischen Hofkirche, deren Ruhm weit über Sachsens, ja über Deutschlands Grenzen gedrungen ist und mit dem Namen wie Hasse, Naumann, C. M. v. Weber, Reißiger und Rich. Wagner innig verbunden sind, aufwendet, bei weitem nicht ausreichen, um sie in ihrer alten Vollendung zu erhalten. Der Mitgliedsbeitrag beträgt jährlich mindestens 20 Mark. Beitrittserklärungen nimmt u. a. entgegen das Vorstandsmitglied, Kapellmeister Karl Pembaur, Dresden, Liebigstraße 22.

Dresden. Der am 7. November wiederkehrende 250. Todestag von Heinrich Schütz gab in Dresden, als der Stadt seiner 55jährigen Amtstätigkeit, zur Gründung einer Heinrich Schütz-Gesellschaft Veranlassung. Unter dem Vorsitz Prof. Otto Schmids wird sie sich der Aufgabe unterziehen, durch praktische Ausgaben, Aufführungen und Schriften weiteste Kreise für das Schaffen des größten deutschen Komponisten vor Bach zu interessieren. Anmeldungen und Satzungen durch den Schatzmeister Paul Bellermann, Dresden-A., Bergstraße 27. — Hoffentlich setzt sich die Gesellschaft mit den ersten Vertretern der Musikwissenschaft in Verbindung, da die ganze Aufführungspraxis der Schützschen Werke in Ordnung zu bringen, eine außerordentliche Aufgabe darstellt.

Persönliches

Friedrich E. Koch. Am 3. Juli d. J. beging Friedrich E. Koch seinen 60. Geburtstag. Gerade, weil es diesem deutschen Meister widerstrebt, die Reklametrommel zu rühren, ist es Pflicht, seiner bei dieser Gelegenheit zu gedenken. Koch ist mit Spreewasser getauft, und die Musen haben bei ihm Pate gestanden. Sein Vater, der ein vorzüglicher Maler war, hatte das Unglück, durch ein Augenleiden schon in jüngeren Jahren in seiner Kunstausübung stark behindert zu sein; aber die tapfere deutsche Mutter verstand es, durch ihrer Hände Arbeit und Intelligenz die Familie zu stützen. Mit Stolz konnte das Ehepaar im Alter auf seine drei Söhne blicken. Georg, der älteste, ist der weltberühmte Pferdemaler, Max wurde schon in jungen Jahren Professor an der Kunstgewerbeakademie, und Friedrich, der jüngste, war Musiker geworden. Nachdem er bei Robert Haussmann seine Ausbildung als Cellist erhalten, war er einige Jahre als solcher in der Kgl. Kapelle in Berlin tätig. Rastlos betrieb er bei Radecke, Kiel und Bargiel Kompositionsstudien mit dem Erfolge, daß Hans von Bülow seine Sinfonien zur Aufführung brachte. Noch sehr jung wurde er Professor und Mitglied der Akademie der Künste. Seit 1916 ist er Vorsitzender der Sektion für Musik im Senat der Akademie und zugleich erster Kompositionslehrer an der Hochschule für Musik. Dank seiner pädagogischen Fähigkeiten und menschlichen Eigenschaften ist er auch im Kreise seiner Schüler sehr beliebt. Manche Namen seiner Schüler haben schon guten Klang. Mit seinem Schaffen wurzelt der Meister in der Romantik, ohne moderne Mittel zu verschmähen, soweit sie künstlerisch verwendbar sind. Außer den schon erwähnten Sinfonien, einigen Kammermusiken und der oft gespielten deutschen Rhapsodie für Violine und Orchester hat Koch in letzten Jahren wertvolle kleinere und größere geistliche und weltliche Chorwerke geschaffen, die auch im Ausland, besonders in Holland, sehr geschätzt sind. Zu den beiden großen Chorwerken, „die Sündflut" und „die Tageszeiten", sowie zu dem kleineren, „die deutsche Tanne", hat Koch selbst die poetischen Texte geschaffen, die ebenso wie seine Musik stark persönlich und echt deutsch empfunden sind. Leistungsfähigen Chören bieten sie zwar schwere, aber dankbare Aufgaben. Ähnlich wie beim alten Bach und bei Brahms bedarf es sorgfältiger Arbeit, um ihre Schönheiten in hellem Licht erstrahlen zu lassen. Der 60. Geburtstag Kochs wird hoffentlich die Veranlassung sein, seinen Werken erhöhte Aufmerksamkeit zu schenken.

F. Niechciol

Kapellmeister Wilhelm Zemanek ist, nur 47 Jahre alt, in Prag gestorben. Seit 1903 stand er an der Spitze der tschechischen Philharmoniker und hat an dieser Stelle viel für die ernste Musik in Prag getan. 1918 durch chauvinistische Machenschaften aus seiner Stellung verdrängt, gründete er eine Konzertdirektion, die er ganz in den Dienst guter Kunst stellte. Durch fortschreitende Erblindung war er in den letzten Jahren sehr in seinem Wirken gehemmt.

W. Renner, der Frankfurter Pianist und Lehrer einer Ausbildungsklasse in Mannheim, hat mit Vortragsabenden seiner Privatklasse in Mannheim, Darmstadt, Frankfurt als Spieler und Pädagoge starken Erfolg gehabt. Renner, der sich des öfteren schon für zeitgenössische Tonsetzer eingesetzt, wird kommende Saison im Verein mit K. Wiss-Frankfurt, auf einer Tournee durch Süddeutschland nur moderne Werke für 2 Klaviere bringen, u. a. Reger, Zilcher, Weismann, und von ihm selbst: Variationen für 2 Klaviere, die mit einem Cyklus deutscher Lieder op. 15

und einem Klaviertrio op. 14 ihre Uraufführung in Darmstadt haben werden.

Der Münchner Kapellmeister Robert Heger, der einen Ruf als Generalmusikdirektor nach Weimar erhalten hatte, ist dafür von der Münchner Oper nicht freigegeben worden.

Georg Kiesau wurde als Regisseur an das Staatstheater in Dresden verpflichtet.

Spielleiter Helmut Grohé vom Stadttheater in Essen wurde ab Herbst 1922 als Regisseur an die Wiener Staatsoper verpflichtet.

Dr. Rud. Siegel, städt. Musikdirektor in Krefeld, wurde zum Generalmusikdirektor ernannt.

Elisabeth Hernried-Valentin errang in Mannheim bei Publikum und Presse besondere Anerkennung als Konzertsängerin.

Franz Schreker hat sein neuestes Werk „Irrelohe" dem Kölner Opernhaus zur alleinigen Uraufführung überwiesen. Vertragliche Bedingung ist, daß das Werk unter der musikalischen Leitung von Otto Klemperer und der szenischen Leitung von Generalintendant Fritz Remond aufgeführt wird.

Graf Hülsen-Häseler, der Generalintendant der früheren Königlichen Theater in Berlin, Kassel, Wiesbaden und Hannover, ist am 21. Juni plötzlich in Berlin gestorben.

Georg Széll, der bekannte junge Wiener Komponist, wurde als erster Kapellmeister und musikalischer Oberleiter an die vereinigten Theater in Düsseldorf berufen.

Robert Pollak hat den Reinertrag seines letzten Wiener Konzertes in Höhe von 400000 Kr. der „Österreichischen Künstlerhilfe" für die Hungernden in Rußland überwiesen.

Paul Drach wurde zum ersten Kapellmeister der vereinigten Opernbühnen in Bochum und Duisburg ernannt.

Konzertnachrichten

Max von Schillings will in der Berliner Staatsoper in nächster Zeit sämtliche Opern Mozarts und Wagners neu einstudieren, dabei auch Wagners Jugendoper „Das Liebesverbot" aufführen. Weiter sind vorgesehen das neue Ballett „Schlagsahne" von Richard Strauß und „Fredegundis" von Franz Schmidt. Mussorgskis „Boris Godunow" und das Musikdrama „Jenufa" des tschechischen Tondichters Leo Janacek. Auch die „Trojaner" von Berlioz sollen in einer gekürzten Form, wie Schillings sie bereits in Stuttgart erprobt hat, den Spielplan bereichern.

Preisausschreiben

Der Künstlerdank (Clauß-Rochs-Stiftung) veranstaltet ein Preisausschreiben für Kammermusikwerke (Streichquartett, Klaviersonate, Violinsonate). Die Bewerber müssen geborene Schlesier sein. Nähere Bedingungen sind durch die Geschäftsstelle Breslau 5, Agnesstraße 7,9 erhältlich. Rückporto muß den Anfragen beiliegen.

Zweites Preisausschreiben des Salzburger Kammermusik-Verbandes für ein Kammermusikwerk jeglicher Gattung. Dem preisgekrönten Werke wird ein Preis von 30000 Kr, dem zweitbesten Werke ein Preis von 5000 Kr. zuerkannt. Der Einreichungstermin läuft mit 1. November 1922 ab.

Geschäftliche Mitteilung

Die Einbanddecken für unsere Z. f. M. werden alle Jahre möglichst gleichmäßig gehalten, es ist deshalb zu empfehlen, die Bestellungen möglichst bald zu Beginn des neuen Jahrganges aufzugeben, denn bei späteren Nachfertigungen von Einbanddecken kann keine Gewähr für gleiche Ausstattung übernommen werden.

* *

Diesem Heft liegt die 3. Folge der „Musikalischen Rundschau" aus deutschen und anderen Städten sowie ein Prospekt des Verlages J. Engelhorn's Nachf., Stuttgart, über die neue Sammlung „Musikalische Volksbücher" bei.

* *

Druckfehlerberichtigung. Auf S. 278 der Nr. 12 muß es heißen: „wenn ich von solchen die Synkope als negativen Rhythmus erklären" usw.

EDITION BREITKOPF

Klassische Klavierkonzerte

Ausgaben für zwei Klaviere

Bach: Klavierkonzert D moll
Freie Bearbeit. v. F. Busoni
Nr. 2956 . . . . 8 M.

Beethoven: Klavierkonzerte
Bearbeit. v. Eugen d'Albert
Nr. 1 . . . . Cdur op. 15
Nr. 2 . . . . Bdur op. 19
Nr. 3 . . . . Cmoll op. 37
Nr. 4 . . . . Gdur op. 58
Nr. 5 . . . . Esdur op. 73
Nr. 4331—4335 . . . . . je 9 M.

Chopin: Klavierkonzerte
Bearbeit. v. Ignaz Friedmann
Nr. 3941. Nr. 1, E moll op. 11. 9 M.
Nr. 3942. Nr. 2, F moll op. 21. 9 M.
Nr. 3943. Polon. Es dur op. 22. 4.50 M.

Liszt: Concerto pathétique
Bearbeit. v. Hans von Bülow
Nr 2277 . . . . 9 M.

Liszt: Konzerte u. Phantasien
Hrsgeg. v. Ignaz Friedmann
Nr. 4953. Nr. 1, Esdur . . 7.50 M.
Nr. 4954. Nr. 2, Adur . . 7.50 M.
Nr. 4973. Phantasie über ungarische Volksmelodien . . . . . 5 M.
Wanderer-Phantasie . . . . 6 M.

Mendelssohn:
Konzerte und Konzertstücke
Bearb. v. Xaver Scharwenka
Nr. 3768. Nr. 1 . . . G moll op. 25
Nr. 3769. Nr. 2 . . . D moll op. 40
Nr. 3767. Capriccio brillant op. 22
Nr. 3760. Rondo brillant . . op. 29
Nr. 3790. Serenade und Allegro giojoso . . . . op 43
Preis jedes Stückes 7.50 M.

Weber:
Konzertstück F moll op. 79
Bearb. v. Xaver Scharwenka
Nr. 4439 . . . . 6 M.

Teuerungszuschlag 400%

Sämtliche Werke sind in Partitur gestochen, das erste Klavier als Originalsolostimme, das zweite als Ersatz für die Orchesterbegleitung.

Neue Werke für Flöte

Mit Klavier

Hunrath, Aug. Op. 2. Scherzo E moll 2.—. Op. 4. Mazurka Caprice 2.—. Op. 5. Valse vivo 2.—.
Karg-Elert, Sigfried. Op. 121. Sonate B dur 5.—. Op. 134. Impressions exotiques 4.—. Op. 135. Suite pointillistique 5.—. Sinfonische Kanzone 3.50.
Kronke, Emil. Op. 112. Kammerkonzert im alten Stil 4.— Op. 113, Nr. 1. Elegie 1.50. 2. Caprice espagnole 2.— Op. 160. Zweite Suite im alten Stil 4.—. Op. 167. Deux Valses mignonnes 2.—.
Verhey, Theod. H. H. Op. 87. Idylle 1.50. Op. 88. Caprice burlesque 2.50.

2 Flöten und Klavier

Kronke, Emil. Op. 164. Suite im alten Stil 5.—. Op. 165. Papillons 2.50.

3 Flöten und Klavier

Rorich, Carl. Op. 64. Burleske 4.—.

Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott

Rorich, Carl. Op. 58. Quintett Part. 5.—, Stimmen 7.50.

Eine Flöte

Karg-Elert, Sigfried. Sonata appassionata in einem Satz. Fissmoll 1.50.
Mollerup, Peter. Drei Konzert-Etuden 1.50

Ausführliches Verzeichnis über Flötenmusik bitte zu verlangen.
Zu diesen Preisen kommt noch der jeweilige Teuerungszuschlag und der ortsübliche Sortimenterzuschlag.

Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig

OTTO FREDERICH

NEUE LIEDER

FÜR EINE SINGSTIMME UND KLAVIER

22. Heilige Berge (Carl Lange) . . . . M. 1.—
23. Segne, o dunkle Nacht (Carl Lange) . . M. 1.—
24. Abschied (Robert Heinz Heygrodt) . . . M. 1.—
25. Altes Lied (Axel Lübbe) . . . . M. 1.—
26. Heidnische Ostern (Axel Lübbe) . . . . M. 1.—
27. Ostern (Axel Lübbe) . . . . M. 1.—
28. Nach langem Regen (Axel Lübbe) . . . M. 1.—
29. Die Nacht ist allen wie schwerer Wein (Axel Lübbe) . . . . M. 1.—
30. Ewiges Bild (Axel Lübbe) . . . . M. 1.—
31. Die Braut (Rainer Maria Rilke) . . . . . M. 1.—
32. Der Tod der Geliebten (Rainer Maria Rilke) M. 1.—
33. Schlaflied (Rainer Maria Rilke) . . . . . M. 1.—
34. Mädchenlied (Rainer Maria Rilke) . . . M. 1.—
35. Die Heilige (Rainer Maria Rilke) . . . . M. 1.—
36. Der Ritter (Rainer Maria Rilke) . . . . . M. 1.—

Zuzüglich Teuerungszuschlag

Früher erschienen Nr. 1—21 / Verzeichnisse stehen gratis zu Diensten

RAABE & PLOTHOW / SORTIMENT / BERLIN W 9
POTSDAMER STRASSE 21

BEZUGS-BEDINGUNGEN

AB 1. JULI 1922 KOSTET DIE Z. F. M. VIERTELJÄHRLICH:

IN DEUTSCHLAND UND DEUTSCH-ÖSTERREICH:

Durch Buch- und Musikalienhandlung zum Abholen M. 45.—
Beim Postamt bestellt und bezahlt (einschl. Postgeb.) M. 48.-*
(*Nur innerhalb Deutschlands)

Vom Verlag direkt unter Streifband einschl. Porto M. 55.—
(Einzelhefte M. 9.-, Spezialhefte M. 12.-, Doppelhefte M. 15.-)

IM AUSLAND:

Durch Buch- und Musikalienhandlung nach Baltische Staaten, Balkanstaaten, Polen, Tschecho-Slowakei u. Ungarn . . . . M. 45.—
Nach allen sonstigen Auslandsplätzen . . . . M. 100.—
Bei direktem Bezug vom Verlag kommen zu obigen, im voraus einzusendenden Preisen Portospesen, z. Zt. für 6 Hefte M. 20.-

Einbanddecken für den Jahrgang 1921 M. 20.—

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 15, erscheint am Sonnabend, den 5. August 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 15/16 — *Leipzig, Sonnabend, den 5. August* — Augustheft 1922

Musikalische Gedenktage

3. 1902 August Klughardt † in Dessau / **5.** 1811 Ambroise Thomas * in Metz / **6.** 1891 Henry Charles Litolff † in Paris — 1904 Eduard Hanslick † in Baden b. Wien / **8.** 1759 Karl Heinrich Graun † in Berlin — 1820 Julius Stern * in Breslau / **9.** 1648 Johann Michael Bach * in Arnstadt — 1861 Wilhelm Berger * in Boston / **10.** 1750 Daniel Gottlob Türk * in Claußnitz b. Chemnitz — 1806 Michael Haydn † in Salzburg — 1865 Alexander Glasunow * in Petersburg — 1871 Oskar Fried * in Berlin — 1886 Eduard Grell † in Steglitz b. Berlin / **12.** 1612 Giovanni Gabrieli † in Venedig — 1633 Jacopo Peri † in Florenz — 1853 Jean Louis Nicodé * in Jersitz b. Posen / **13.** 1755 Francesco Durante † in Neapel / **15.** 1907 Joseph Joachim † in Berlin / **16.** 1795 Heinrich Marschner * in Zittau / **18.** 1785 Friedrich Wieck * in Pretzsch b. Wittenberg / **19.** 1686 Nicola Porpora * in Neapel — 1750 Anton Salieri * in Legnano — 1858 Ludwig Wüllner * in Münster / **20.** 1561 Jacopo Peri * in Rom / **21.** 1856 Peter Joseph von Lindpaintner † in Nonnenhorn am Bodensee / **22.** 1857 Johannes Messchaert * in Hoorn / 1862 Claude Debussy * in St. Germain / **24.** 1841 Karl Friedrich Curschmann † in Langfuhr b. Danzig — 1856 Felix Mottl * in St. Veit b. Wien / **25.** 1774 Nicola Jommelli † in Neapel / **26.** 1860 Friedrich Silcher † in Tübingen — 1873 Carl Wilhelm † in Schmalkalden / **27.** 1521 Josquin Desprès † in Condé / **28.** 1572 Claude Goudimel † in Lyon — 1876 Félicien David † in St. Germain

Peter Cornelius in seinen gemischten A-cappella-Chören

Von Gerhard Strecke / Neiße

Wenn die Kunstgeschichte das Kunstgericht ist, so hat sie es jedenfalls eiliger, Scheingrößen zu entthronen, als verkannten Wert in Geltung zu bringen. Bei der Musik vollends ist mit dem Sieg der historischen Gerechtigkeit erst dann etwas gewonnen, wenn die stummen Zeichen klingend werden und Widerhall in der Menschenseele finden. Was hilft es beispielsweise, wenn der Dichtermusiker Peter Cornelius gepriesen wird und in seinen Werken fremd bleibt? Oder wenn eine Seite seines Schaffens (etwa seine Opern) enthüllt wird, andere aber und entwicklungsgeschichtlich vielleicht nicht unwichtige, verschwiegen werden? Um Mode zu werden, dafür ist seine Kunst wohl zu fein und zu wenig bequem. Wie selten aber selbst Fachleute sich um ihn kümmern, das erhellt aus der ganz unverdient spärlichen Corneliusliteratur. Adolf Sandberger hat unserem Meister seine Dissertation gewidmet und auch seinem Chorschaffen, mit dem wir uns hier befassen wollen, gebührende Aufmerksamkeit gewidmet. Freilich lagen damals noch nicht all seine Chorwerke vor. Mit eindringlicher Kraft und Überredungsgabe hat ferner Kretzschmar in seiner innerhalb der Walderseeschen Sammlung musikalischer Vorträge veröffentlichten Studie für ihn Propaganda gemacht, den Nachlaß indes gleichfalls nicht berücksichtigen können. Zu diesen überaus lesenswerten Seiten gesellt sich noch ein Reclamheftchen von Edgar Istel über Cornelius; es behandelt die Chorwerke sehr beiläufig, was um so mehr zu bedauern ist, als damit fraglos eine aussichtsreiche Gelegenheit ihrer Weiterverbreitung versäumt wurde. Ab und zu*) wird in Zeitschriften der Versuch unternommen, an die Schätze wertvollsten Materials zu gemahnen, die aus der Hinterlassenschaft von Cornelius von guten Musikern zu heben sind, und sehr spärlich kann man sogar das Verdienst einer Choraufführung feststellen. Aber die Tatsache besteht dennoch, daß in Cornelius einer unserer bedeutend-
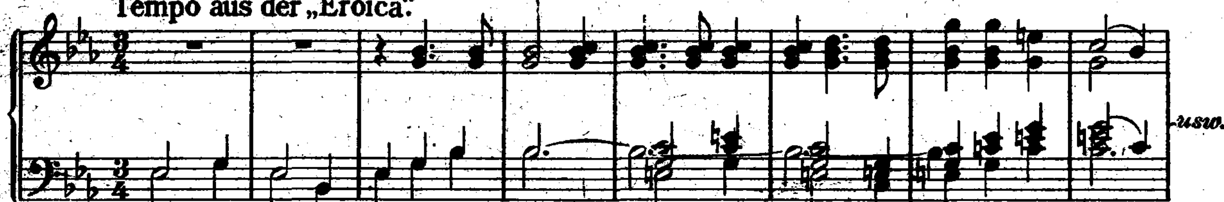
*) Ich verweise auch auf meinen Aufsatz: „P. C. in seinen Männerchören" in Nr. 4/5 des 2. Jahrgangs der Schles. Musikzeitung.

sten neueren Chormeister gröblich vernachlässigt wird, obschon seit längerem sein gesamtes Chorschaffen in der wohlfeilen Volksausgabe von Breitkopf & Härtel (besorgt von Max Hasse) vorliegt. (Partitur der gem. Chöre Nr. 2085.)

Ihre Vortragsbezeichnungen sind trefflich und schon deshalb besonderer Beachtung wert, weil bei ihrer Eintragung ein so gewiegter Chorpraktiker wie Carl Riedel seine Hand im Spiele hatte. Dieser verdiente Vorkämpfer deutscher Chorkultur hat Cornelius entscheidend auf die künstlerischen Möglichkeiten der a-cappella-Kunst verwiesen. Seiner Anregung und seinen praktischen Beispielen verdanken wir nicht zuletzt jene Kleinodien deutschen Musikgeistes, von denen nun die Rede sein soll.

Die praktische Ästhetik des Chorsingens ist schwankend zwischen der Gleichberechtigung aller Stimmen und dem monodischen Primat einer führenden. Die Zeitströmungen bevorzugen bald diese, bald jene Haltung. Höchste künstlerische Triumphe feiert die Gattung aber schließlich nur, wo die polyphone Gesinnung das Übergewicht hat, weil beim Singen noch mehr als beim Spielen ein Widerspruch entsteht, wenn ein Klangwerkzeug voll eigener Beseelung zu untergeordnetem musikalischem Gebaren verurteilt wird. Unter diesem Gesichtspunkt kann man für die Chorschöpfungen der meisten romantischen Meister nicht eine Blüteperiode annehmen, wozu man infolge der Ergiebigkeit ihrer Bemühungen sich vielfach versucht fühlte. Von einem höheren historischen Standort aus erblicken wir sie als Erzeugnisse eines gefälligen Triebs zum Genrehaften, der in der Hauptsache nur minder wichtige Seiten der Chorkultur pflegte. Der Sinn für wahres Chorwesen, in langer Verfallzeit ernstlich getrübt, mußte sich erst an der Berührung mit dem Reichtum der alten Vokalmeister entzünden, ehe das entstehen konnte, was echten Singegeist in zeitgemäßer Formung spiegelte. Hier hatte die Mittlerrolle der musikalischen Renaissance im vorigen Jahrhundert einzusetzen. Ihr Einfluß erreichte Mendelssohn und Schumann nicht mit solcher Kraft, daß ihnen ein wahrhaft neues Ziel erschienen wäre. Pfadfinder wurden tatsächlich erst Brahms und Cornelius, jener, die überkommenen künstlerischen Bildungselemente überraschend auffrischend, dieser, sie aufs innigste seinem fortschrittlich vorausgreifenden Wesen einverleibend. Während die Bedeutung eines Brahms ziemlich bald erkannt wurde, scheiterte der Erfolg eines Cornelius, der für die breite Masse damals durchaus im Schatten stand, an den unerhörten technischen Anforderungen seiner Chorstücke; sie gerieten geradezu in Vergessenheit. Für das Streben und die Ausbildung unserer A-cappella-Chöre, die doch den ungeheuren handwerklichen Vorsprung heutiger Instrumentalpraxis wenigstens bis zu einem gewissen Grade auszugleichen bemüht sein müßten, dürfen sie keinesfalls übersehen werden, zumal sie neben ihrem erzieherisch-technischen Werte allermeist auch als Kunstwerke auf selten hoher Stufe stehen. Sie wollen aus der miniaturenhaften Enge unterhaltsamer Bildchen, in deren Verfertigung sich der biedere Geist liedertafelnder Geister gefiel, heraus und sehen es auf monumentale Wirkung ab. Dementsprechend greift die Stimmenzahl gern über die vier Grundcharaktere hinaus, ohne sich aber je an einen leeren Prunkstil zu verlieren. Die Textwahl erweist stets den erlesenen Literatengeschmack dessen, dem auch als Dichter viel Feines gelang. Musik und Dichtung verbinden sich in seinen Kompositionen zu unlöslicher Einheit. Aber wie gesagt, all diese Vorzüge waren nicht hinreichend, seinen Zeitgenossen die Augen über seinen Wert zu öffnen. Merkwürdigerweise blieb selbst ein so begeisterter Herold neudeutscher Kunstanschauung wie Hugo Wolf der makellosen Schönheit eines Wundergebildes wie „Der Tod, das ist die kühle Nacht" (Aufführung durch den Wiener akad. Wagnerverein, 1885) gegenüber kalt. Wie sollten sich da erst Hörer gewöhnlichen Schlages zurechtfinden? Die Zeiten des Für und Wider sind für das Schaffen von Peter Cornelius jetzt vorüber. Zu uns Heutigen spricht er nicht in einer unverständlichen Sprache. An den A-cappella-Vereinigungen ist es aber, seinen Chören den lebendigen Odem klingender Schönheit einzuhauchen.

Der Sammelband der Gesamtausgabe wird von einem Stück eröffnet, das 1870 zur 100. Wiederkehr von Beethovens Geburtstag zu einem eigenen Text geschrieben wurde. Wenngleich also nicht Gelegenheitskunst im Sinne Goethes, unterscheidet es sich doch von der üblichen Festware durch seine Fülle origineller Eingebungen und durch seine gute Arbeit. Der Anfang verspricht nicht eben viel. Rhythmisch schlaffe Zeilenschlüsse bilden musikalisch tote Punkte, die Erfindung bewegt sich im Alltäglichen. Aber schon nach 15 Takten ändert sich das Bild vorteilhaft: eine Steigerungswelle trägt uns empor und ergießt sich in die mächtige Anführung des Eroica-Motivs, die wirklich zu festlicher Erhebung stimmt. Während die zweite Strophe einfach wiederholt, erhält die dritte einen selbständigen Beginn mit feinen satztechnischen Einzelheiten und lenkt allmählich, im einzelnen um vieles bereichert, in den regelrechten Strophenablauf ein. Im Kreis des harmonischen Geschehens spürt man ganz offensichtlich die ungesunde Einschnürung durch die Schulforderung gebundener Tonalität. Wenn der modulationsselige Tonsetzer sich durch enharmonische Umdeutungen in die Bezirke der Ausgangstonart zurückrettet, so mag dieser oder jener die Kühnheit des Gewagten bestaunen, recht betrachtet



ist es Verlegenheit und birgt für die Darstellung mehr Gefahr als Freude. Trotz dieser Einwendungen — das „Beethovenlied" verdient einen Platz in guten Chorprogrammen und hätte bei der Zentenarfeier im vorigen Jahr hervorgeholt werden sollen; doch hörte man nichts dergleichen.*) Wesentlich anders geartet sind die 3 Stücke des op. 11 a. d. J. 1871, die dem Riedelverein in Leipzig gewidmet sind. Wie in den Männerchören hat Cornelius hier nicht Anstand genommen, sich in seinem Chorstil den Ausdrucksforderungen seiner um Neues ringenden Zeit anzupassen. Zweifellos spricht hier ein Wagnerianer, doch einer, der sich von dem verehrten Vorbild nicht seine Eigenart aussaugen ließ. Er macht sich die Polyphonie des Bayreuthers für seinen Chorsatz zunutze; daneben aber merkt man allenthalben, wie die Kenntnis des Arbeitsverfahrens altklassischer A-Cappellisten nicht ohne Einfluß auf ihn blieb. So entsteht eine Tonsprache, die zwar dem klassisch schönen Chorsatz beispielsweise eines Brahms sehr fern steht, die aber doch bei aller Besonderheit Zeit- und Ewigkeitsstil ist und gleichzeitig vollendeter Ausdruck der Persönlichkeit. Beweissicher läßt sich schwerlich behaupten, daß gerade diese Werke die Entwicklung des großen A-Cappella-Stils, die doch mit der allgemein erstarkenden Chorbewegung Hand in Hand zu gehen scheint, tatsächlich und entscheidend beeinflußt haben. Diese Vermutung ist jedenfalls gegeben für manche Erzeugnisse neudeutscher Schule, die den strengen Chorsatz lockern und dafür Wohllaut und Farbe eintauschen; sie pflegen grundsätzlich das Tonmalerische und entbehren gern des Anflugs von absoluter Musik, der unleugbar zahlreichen Erzeugnissen klassizistischer Herkunft anhaftet.

Man erlebt so häufig das Aufgebot der Achtstimmigkeit bei Tonsetzern, die gar nicht in der Lage sind, ihre Anforderungen in selbständiger Stimmenführung und Melodiedurchbildung zu bestreiten und nur durch musikalische Großmannssucht dazu getrieben scheinen. Nicht so Cornelius! Ob er akkordisch schreibt und den Satz zu mächtigen Klangsäulen zusammenballt, ihn doppelchörig nach Höhe und Tiefe oder sonstwie spaltet, oder ob er den Rausch einer feinverästelten Polyphonie reinster Gestaltung heraufbeschwört, jederzeit decken sich die tonsetzerischen Mittel mit den tondichterischen Absichten. Einen derartigen Zauber melodischen Wohllauts wie in op. 11, Nr. 1. („Der Tod, das ist die kühle Nacht") hat Cornelius in seinen frei erfundenen Chorstücken — der Bearbeiter Cornelius ist ein Kapitel für sich — außerdem nur im neunstimmigen Männerchor „Der alte Soldat" erreicht. Dazu kommt, daß die seinerzeit wohl außerordentlich fortschrittlich anmutende Harmonik heute in keiner Weise verblaßt ist, ein selten trügliches Merkmal der inneren Güte und Größe. Sie bietet sich freilich sängerischer Wiedergabe nicht leicht dar und erweist sich darum unserer arg rückständigen allgemeinen Chorpraxis, die sich traditionell nur auf einfachste Intervalle einläßt und jedem Intonationskummer abhold ist, als schwer oder gar nicht zugänglich. Mit der Einbeziehung von Corneliuswerken in ihren eisernen Liederbestand hätten gemischte und Männerchöre vorläufig noch eine alte Schuld abzutragen. Weitere Saumseligkeit solchen Hauptstücken der Gattung gegenüber würde uns schänden. — Die stimmungsvolle Doppelstrophe Heines hat der Tondichter in eine ganz selbständige musikalische Form eingekleidet. Sie gliedert sich in mehrere Abschnitte. Den einleitenden, die erste Strophe in knapper Homophonie umfassenden, belebt er durch einen antiphonierenden Doppelchor: auf der einen Seite schreckhafte Dissonanzen (Der Tod, das ist die kühle Nacht), auf der andern choralartig versonnene Ruhe und Verhaltenheit (das Leben ist der schwüle Tag). Vereinigt, sammelt sich die Klangmasse zu einer ersten angedeuteten Steigerung, die in das zarteste pianissimo zurückgesponnen wird. Hierauf ein echt Wagnerscher Einfall: wie bei diesem gelegentlich das ausdrucksvolle unbegleitete Solo eines Instruments das dramatische Leben nahezu stillstehen läßt, so singt nur hier eine Einzelstimme im Tenor die 2. Strophe ganz in ihrem biegsamen, wunderfeinen Melos durch, worauf der 2. Chor die angeschlagene Stimmung in einem modulatorischen Zwischensätzchen fortklingen läßt, bis durch den Männerchor die polyphone Durchführung der

*) Vor einer Anzahl von Jahren wurde dieser Chor von den Leipziger Thomanern unter Prof. G. Schreck in einem Gewandhauskonzert gesungen; er schlug derart ein, daß er wiederholt werden mußte. Die Schriftleitung.

Etwas bewegt.

p

Ü-ber mei-nem Bett er-hebt sich ein Baum, drin singt die jun-ge Nach-ti-gall; sie singt von lau-ter Lie-be, ich hört es so-gar im Traum.

Strophe beginnt und bald vom vollen Chor aufgegriffen wird. Ihr ansteigendes Kopfmotiv durchdringt den ganzen Satz, aber Motivisches spricht sich auch in der bloßen rhythmischen Andeutung aus. Berückend gezeichnete Sequenzierungen leiten zu einem großen Orgelpunkt mit einer Gipfelung, die, so bewußt sie herbeigeführt und gestaltet ist, doch ganz und gar nichts Erzwungenes hat und in allmählicher Senkung den Schlußabschnitt vorbereitet, der den homophon-akkordischen, in äußersten Wohllaut getauchten Ausklang bringt. Das alles ist ein Meisterstück holdseligster Stimmungskunst, die sich nie ins Weichliche oder Rührselige verliert.

Indessen der stille Dichtersmann und Musiker beherrscht auch andere Register. In op. 11, Nr. 2 bietet er Rückerts leidenschaftliches Lied an den Sturmwind in hinreißendem Schwung und mit grundverschiedenen Stilmitteln. Seine Hauptwirkung beruht auf dem rhythmischen Ungestüm eines Temperaments, das feurig zündend allen acht Chorstimmen mitgeteilt ist. Besondere Kraft atmet der breite unisono-cantus firmus, der von Halbchor zu Halbchor wandert und von einem bewegteren vierstimmigen Chorsatz begleitet wird. Der Abschluß stürmt mit geradezu instrumentalem Pomp einher.
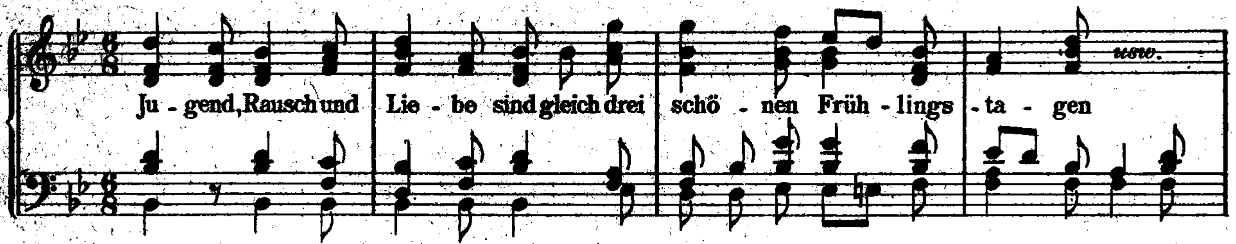
Der dritten Nummer des opus liegt der Rückertsche Vierzeiler „Die drei Frühlingstage" zugrunde.

Jugend, Rausch und Liebe sind
Gleich drei schönen Frühlingstagen;
Statt um ihre Flucht zu klagen,
Herz, genieße sie geschwind!

Kunstverstand wird so häufig mit Kunsthandwerkertum verwechselt. Mit Fugen, Kanons und eingedicktem Kontrapunkt glaubt mancher Setzer höherem Kunstbedürfen genügt zu haben, wenn er in der persönlichen Formgebung auch noch so dürftig dasteht. Cornelius hat kein Hehl daraus gemacht, sondern es offen ausgesprochen, daß er von rein äußerlichen Satzkunststücken (Fugatoschwindel) nichts hielt, wenn die Formfassung im übrigen armselig war. An diesem Stück mag man ablesen, wie er seine Stilgrundsätze in die Praxis umsetzte. Es handelt sich hier um die Anwendung von Canonkünsten, die mit derselben Satzvirtuosität gehandhabt sind, wie in dem Männerchor „Wagen mußt du und flüchtig erbeuten!" In beiden Stücken geht es ihm nicht um den gleichläufigen Gang zweier Melodiefäden, sondern um die enggeführte Ablösung chorischer Verbände. Hier zieht der kurze Text nicht weniger als viermal an uns vorüber. Ähnlich wie er im „alten Soldat" bei jeder neuen Anführung musikalische Bereicherung erfuhr, so ersättigt er sich auch in diesem Stück jedesmal durch unerwartete Wendungen und feingeknüpfte Beziehungen des hohen und tiefen Dreistimmenrings. Es legt zunächst der Frauenchor (2 Soprane und Alt) in durchsichtig schlichtem Satz den melodischen Stoff vor; er wird vom Männerchor (2 Tenöre und Baß) abgenommen und im Abstand von einem Takt vom Oberchor nachgesungen.

Ju-gend, Rausch und Lie-be sind gleich drei schö-nen Früh-lings-ta-gen *usw.*

Bald macht der Canon freieren Bildungen Platz. Beim nächsten Auftreten jedoch, wo die Frauenstimmen einsetzen und die tiefen Stimmen bereits nach einem Halbtakt mit der Nachahmung beginnen, besteht die kanonische Bindung durchgehends und überträgt sich auf den Beginn der Schlußgestaltung, wird aber bald aufgegeben, in deklamatorisch-homophoner Faktur geschwinderer Bewegung überlassen, um endlich in breiterem Zeitmaß schönstens zu verklingen. Hans v. Bülow hatte schon gelegentlich einer Besprechung von Männerchören auf die Möglichkeiten verwiesen, die auch der Vokalsatz aus der Oktavierungspraxis des Instrumentationsverfahrens bei zweckentsprechender Anpassung zu ziehen vermag. Grundsätzlich



würde der Chorgesangstil fraglos an Feinheit Einbuße erleiden, wenn die Gepflogenheit der Stimmenrealität preisgegeben würde. In geschmackvoller Verwendung kann indes die Oktavverstärkung auch da künstlerisch ergiebig werden. Im „alten Soldat" macht Cornelius in größerem Umfang Gebrauch davon, in diesem sechsstimmigen Stück spärlich. Edgar Istel, der sich wiederholt für unsern Meister einsetzte, sprach gewiß auch im Hinblick auf jene Stücke bei ihm von Vokalinstrumentation.

Blättern wir weiter in der Gesamtausgabe, so ist es von köstlichem Reiz, Peter Cornelius als Bearbeiter am Werk zu sehen. Das ist keine gewöhnliche Herausgebertätigkeit, sondern schöpferisches Vollbringen, wozu eigens die Doppelnatur des Dichtermusikers befähigte. Mag es sich um Bachsche Suitensätze handeln, um alte Choralzeilen, um Beethovensche Ideen, oder um ausgesuchte Stücke alter Madrigalisten, sein Ziel heißt, „durch hinzugedichtete Texte" unvergängliches Musikgut „dem deutschen Chorgesang anzueignen und darzubieten." Nichts von handwerkmäßiger Übersetzerei, wo es sich um Übertragungen fremdsprachiger Texte handelt! Beileibe keine Unstimmigkeiten und Widersprüche zwischen Wort und Weise! Das Gedicht ist dem Tongebild jedesmal so angeglichen, daß man meinen möchte, die Musik sei erst zum vorhandenen Dichterwort entstanden. Seine Eignung, fremder Individualität sich anzupassen, hat Charakter und ist durch Geschmack gezügelt. Unsere Chorliteratur empfing darum durch seine Bearbeitungen (op. 13 und op. 20) ausgezeichneten Zuwachs.

In op. 13 vertieft er sich in die Klangwelt des großen Thomaskantors. Zunächst erscheint die D-Moll-Sarabande aus der 1. französischen Suite, transponiert nach A-Moll. Die reuevollen Klagen des 88. Psalms vermählen sich in zwei Strophen mit dem dissonanzengesättigten Tonsatz; die wehmütige Melodiestimme ist meist im Sopran, gelegentlich im Tenor untergebracht. Diesem „Bußlied" (Warum verbirgst du vor mir dein Antlitz?) folgt die Verbindung des 137. Psalms „An Babels Wasserflüssen" mit der Sarabande der 3. englischen Suite in der ursprünglichen Tonart G-Moll. Das Verfahren der Umbildung ist das gleiche; nur beobachtet man hier stärker, wie die instrumentale Grundhaltung der Vorlage da und dort vokal zurechtgebogen wird. Das dritte Stück, „Jerusalem" überschrieben, knüpft an das 2. Menuett aus jener B-Dur-Partite an, die unzweifelhaft zu den Höhepunkten Bachscher Klaviermusik zählt. Dieses Alternativsätzchen mit seinen verträumten Echoreprisen ist eine zarte Einschaltung in die Tanzmunterkeit des 1. Menuetts. Cornelius aber empfindet es anders; er haucht ihm einen pathetischen Zug ein und läßt seine Stimmen jubeln „Heil und Freude ward mir verheißen" (nach Psalm 122). Wie um sich zu rechtfertigen, schreibt er in einer Anmerkung die Worte nieder: „Dies Lied bedarf keiner weiteren Vortragsbezeichnungen; schlicht und großartig, wie Bach es hinstellte, werde es gesungen." Seiner Auslegung zu folgen, wird niemand Anstoß nehmen, dem die Vieldeutigkeit absoluter Musik ein ästhetischer Glaubensartikel ist. Das Fehlen gewisser uns wieder unerläßlich dünkender Vorhalteinstreuungen ist gewiß auf die allgemeine Unsicherheit in der Zierpraxis der Alten zurückzuführen, die einer musikwissenschaftlich reichlich geruhsamen Zeit billig nicht zum Vorwurf gemacht werden darf

Die vier Chorlieder, op. 20, sind aus altitalienischen Quellen geschöpft. Nr. 1 aus dem Convito musicale des Orazio Vecchi (Zug der Juden nach Babylon), ein düsteres, ernstes Stück zu vier Stimmen. Nr. 2, zunächst als Kirchenchoral „In dir ist Freude" bekannt, hat mit dem Text „An hellen Tagen" das Gastoldische Madrigal „A lieta vita" neu aufgefrischt und volkstümlich gemacht (5 stimmig). Aus desselben Tonsetzers Balleti a cinque entnahm er das neckische Liedchen „Amor im Nachen" und aus Donatis neapolitanischen Villanellen das vierstimmige Tanzlied „Wenn wir hinausziehn" mit dem beliebten Wechsel von Dupel- und Tripeltakt. Gerade weil uns heut die alte Madrigalkunst wieder lebendig ward, wissen wir abzuschätzen, welche Schwierigkeiten sich der Übertragung dieser feingliedrigen, duftigen Dinge in fremde Sprachlaute entgegenstellen. Das schmiegsame, anmutig-liebenswürdige Poetentalent von Peter Cornelius konnte hier seine Kongenialität schönstens beweisen. Auch seine Vortragsangaben sind von stilsicherem Instinkt geleitet und verbürgen ebenfalls den Dauerwert dieser Schöpfungen.

(Schluß folgt)

Die „Neue Musik" und ihr Apologet

Gedanken eines fortschrittlichen Reaktionärs zum „Düsseldorfer Tonkünstlerfest"*)

von Martin Friedland / Hagen i. W.

Das zufällige, zeitliche Zusammentreffen zweier Umstände regt diese Betrachtungen an: Die Teilnahme als kritischer Hörer am „Düsseldorfer Tonkünstlerfest" und die Lektüre von Paul Bekkers kleiner Schrift „Neue Musik". Herz und Hirn noch angefüllt mit einer rudis indigestaque moles verwirrendster Eindrücke neuzeitlicher Tonkunst, mit Eindrücken, die den Geist einer verletzten, noch lebenden und strebenden schöpferischen Generation völlig zu verneinen, gänzlich anderen Richtlinien und Maßstäben ihr Zustandekommen zu danken scheinen, dünkte es mich gut und tröstlich, sich der Führung eines namhaften Theoretikers und Apologeten dieser letzten Moderne anzuvertrauen, ich nehme das kleine Vademekum der „Neuen Musik", „in diesem Taschenformate ausgefertigt" von Paul Bekker, zur Hand. —

Dort lebendiges Beispiel, gezeugter und von sich zeugender Klang, hier kühle, tiefdringende Reflexion, ästhetisch-philosophische Begründung aus kulturellen Gegebenheiten heraus. Aber so gewiß es richtig ist, daß der Theoretiker dem schöpferischen Praktiker auf dem Fuße folgt, daß die Wissenschaft abstrakt-theoretisch ergründet, was der schaffend Begnadete naiv oder intuitiv, bewußt oder unbewußt fand, so wenig garantiert das nun gefundene theoretische System, — und sei es noch so logisch-konstruktiv überzeugend —, daß jener Praktiker nun wirklich sich auch auf dem Heilswege zur neuen Kunst befand. Für Bekker ist dieser Heilsweg fast ausschließlich gepflastert mit den guten Vorsätzen „linearer Kontrapunktik", d. h. dem durch Ernst Kurth richtig erkannten, und mit absichtsvoller Einseitigkeit aus Bachs polyphoner Kunst entwickelten neuen Formgesetze: „Melodie ist Bewegung", eine beständig von Ton zu Ton wirkende Kraftäußerung, die sich in der Bewegung als tonliche Linie herausformt. Bei der apodiktischen Gewißheit, mit der diese These aufgestellt ist, glaubt man sich berechtigt, sie nach der Art eines logischen Identitätssatzes umkehren zu dürfen: ist Melodie Bewegung, dann ist Bewegung auch Melodie. Aber wohlweislich hat Kurth den Geltungsbereich seines Kernsatzes eingeschränkt, er erstreckt sich nur auf den Stil Bachs, und ausdrücklich stellt der Berner Theoretiker dieser, als bewegte Tonlinie zu deutenden Bachschen Melodik, den als durchaus grundverschieden zu verstehenden „klassischen Melodietypus" gegenüber. Mit anderen Worten: was unsere Klassiker und Nachklassiker, musikalische Laien und Fachgelehrten, unter dem Begriff „Melodie" schlechthin verstanden haben und letztere wohl noch verstehen, deckt sich durchaus nicht mit einem Stilprinzip, das ausschließlich in Bachs Musik verkörpert erscheint.

Man möchte zunächst fragen: Haben diese, unsere klassischen Meister, die ja ausnahmslos Bach-Kenner und Verehrer waren, diese Wesensverschiedenheit der Bachschen Melodik empfunden, ist sie ihnen irgend einmal zum Bewußtsein gekommen, haben sie diesem Bewußtsein irgendwie Ausdruck gegeben? War doch von Haydn bis Wagner die harmonisch gestützte Melodie im Sinne ihrer Auffassung die Seele der Musik, ja die Musik selbst, machte doch das sichere ästhetische Bewußtsein dieser Meister eine deutliche Scheidung zwischen Melodie und Nichtmelodie, schloß doch der Vorwurf einer Melodielosigkeit, eines Melodienmangels, die Daseinsverneinung für den Musiker in sich. „Harmonie und Rhythmus sind wohl die gestaltenden Organe, die Melodie aber ist erst die wirkliche Gestalt der Musik selbst", so sagt noch Wagner in „Oper und Drama". Wenngleich nun zweifellos allen diesen Meistern der aus dem Geiste einer früheren Zeit heraus zu begreifende polyphone Stil Bachs zur inneren Erkenntnis gelangt ist, so scheint es noch immer zweifelhaft, ob ihnen auch die von Kurth behauptete grundverschiedene Genesis der Bachschen Melodik gegenüber ihrer eigenen, gefühlsmäßig sichergestellten Melodieauffassung zum Bewußtsein gelangt ist. So oft auch diese Meister auf Bach zu sprechen kommen, finden wir doch keinerlei Anhaltspunkte dafür, daß sie Bachs „lineare" Melodik gegenüber ihrem melodischen Empfinden als so durchaus anders geartet ansehen mochten. Das Problem einer grundsätzlich und theoretisch nicht wegzuleugnenden melodischen Stilverschiedenheit scheint demnach, ästhetisch gefaßt, durchaus nicht so eindeutig und offensichtlich, wie man annehmen könnte.

Diese neue Deutung des Begriffes Melodie ist nun insofern von größter Tragweite, als aus ihr Paul Bekker, der sie sich zu eigen macht, für das tonkünstlerische Schaffen der Gegenwart sehr gewichtige Folgerungen und Aufschlüsse gewinnen möchte. Er sieht unser harmonisch-melodisches Tonsystem, mit seiner Melodie im traditionellen Sinne, als „verbraucht" an, er empfindet die Notwendigkeit, durch Fühlungnahme mit Bachs Polyphonie einen neuen melodischen Stil zu finden, der ihr, „dem Prinzip nach verwandt, eine neue Art formbildender Kraft aus sich heraus gebiert".

Es darf als eine, für unser Kunst- und Geistesleben symptomatische Neigung angesehen werden, künstlerische Tendenzen und deren Träger, die großen Persönlichkeiten, mag ihre Auswirkung sich auch nach den verschiedensten, entgegengesetztesten Richtungen verbreitet haben, mögen jene Tendenzen auch die vielgestaltigsten und in sich widerspruchvollsten Formelemente in sich bergen, auf eine möglichst glatte, klare und handgreifliche Formel festlegen zu wollen. Und dies um so mehr, je weiteren Spielraum

*) Wir bringen diesen Aufsatz nicht zum wenigsten auch deshalb weil er, völlig unabhängig von dem im letzten Heft gebrachten Artikel über das Düsseldorfer Musikfest, hinsichtlich der modernen „linearen Kontrapunktik" zu ganz ähnlichen Resultaten gelangt wie sie dort (S. 292 u.) in aller Kürze geäußert wurden, diese wichtige Frage nun aber einer eingehenden Erörterung unterzieht. Die Schriftltg.

dabei die Zeitenferne zu lassen scheint. Auf diese Weise wird leicht ein auf den ersten Blick sehr überzeugendes, aber schließlich doch nicht stichhaltiges Beweismaterial geschaffen. Zunächst dürfte man fragen: Was veranlaßt uns, gerade Bachs polyphonen Stil — wenn auch in noch so neuer, durch den neuen Zeitgeist bedingter Umwertung — zur ästhetisch-theoretischen Grundlage unserer „neuen Musik" zu machen? Ist dieser Stil nicht wie jeder andere ein zeitlich bedingtes Ausdrucksmittel, das sich das Denken und Fühlen einer bestimmten Epoche notwendig geschaffen? Können wir ein Stilelement, als zeitlich bedingten Ausdruckswert, ohne weiteres einem uns zeitfremden Kunstwerke entleihen, ihm einen gänzlich neuen Sinn geben, es zum Ausdrucksmittel eines künstlerischen Erlebens machen, dessen Träger Menschen sind, die 2 Jahrhunderte später ins Leben getreten sind? Was uns hierzu zu berechtigen scheint, ist ausschließlich der polyphone Charakter des Bachstiles, der unserem Zeitverlangen nach uneingeschränkten Möglichkeiten „differenzierten" Ausdruckes entgegenzukommen scheint. Ganz anders liegt aber die Sache, wenn man sich andererseits zum Bewußtsein bringt, daß gerade Bach zuviel Musiker im eigentlichen Wortsinne war, zuviel musiziert d. h. zuviel als Musiker einem „Spieltriebe" genügt hat, um seiner innersten Wesensart nach wirklich Berührungspunkte mit jenen „differenzierten" Menschenseelen des 20. Jahrhunderts zu haben, die gerade fessel- und hemmungslos Ausdrucksmusiker sein wollen. Zu beweisen bliebe auch, ob jener polyphon-lineare Stil im neuen Geiste, der sich doch irgendwie, theoretisch faßbar von seinem Urbild entfernen müßte, nun auch wirklich für uns das Ausdrucksmittel sein könnte. Wagner sagt einmal sogar, daß in Bachs Sprache „das Formelle noch überwiege und der rein menschliche Ausdruck noch nicht das bestimmt Vorherrschende ist, daß in ihr bereits unbedingt das „Was" ausgesagt werden könnte". Sehen wir aber einmal von der Entscheidung dieser Frage ganz ab und versuchen wir, uns darüber klar zu werden, ob denn Bach nun durchaus jener „lineare" Musiker gewesen ist, an den Bekker anknüpfen will, dessen melodisches Stilprinzip uns nun jenen neuen „Heilsweg" weisen sollte.

Zugestanden: Bach hat seine Musik linear empfunden, er führt seine Stimmen horizontal-melodisch. Zunächst aber dominiert auch bei ihm, wie überall, (mit Ausnahme der streng imitatorischen Formen) eine führende, sich dem Empfinden im engsten Sinne als melodisch aufdrängende Stimme — gerade der bezifferte Baß weist oft deutlich genug darauf hin. — Sehr richtig sagt daher Herm. von Waltershausen in seinem kleinen Strauß-Buche (S. 119): „Das, was wir in einem polyphonen Gebilde am stärksten apperzipieren, empfinden wir stets als Oberstimme und können es deshalb nach deren harmonischen Gesetzen behandeln". Aber, selbst die durchgehends lineare Führung dieser Stimmen vorausgesetzt, so liegt eben gerade darin die geniale Kunst der Polyphonie Bachs, sozusagen das theoretische Schaffensgeheimnis, daß zwar durch selbständige kontrapunktische Stimmenführung erst Harmonie entsteht, aber nicht jede Harmonie, sondern nur diejenige, die für sein Ohr während des linearen Schaffensprozesses latent ist, die zwar sekundär und doch eigentlich primär war, darin, daß das Stimmengefüge trotz aller linearen Freiheit doch gewisse, a priori gegebene Gesetze des harmonischen Zusammenklanges nicht verletzt. Auf diese Weise stellt sich eben — durch eine Art unbewußter Selbstkontrolle — das Gleichgewicht zwischen dem „zeugenden Element", der „Linie" (nach Bekker), und dem „Erzeugten", der Harmonie, wie naturgewollt, wie von selbst, her. Mit anderen Worten: alle Zusammenklänge der Einzelstimmen, harmonisch-vertikal beurteilt, losgelöst aus dem linearen Gefüge, lassen sich durchaus auf ein festes Harmoniesystem — das in der Hauptsache heute noch geltende Terzensystem — zurückführen. Zufällige, nicht harmonische Töne, „verzierende Veränderungen" (wie Vorhalt, Wechselnoten usw.) erscheinen nur episodisch und in einem durchaus motivierten, klangästhetischen Verhältnis. Genau dasselbe sehen wir auch bei Reger, bei dem gleichfalls jeder, durch zufälliges Zusammentreffen von Einzelstimmen entstehende harmonische Effekt an sich als bezifferter Baß im traditionellen Sinne auszudrücken ist.

Diese Voraussetzung eines latenten Harmoniesystems besteht aber bei den jüngsten Radikalen eben nicht mehr, es besteht überhaupt so gut wie gar keine harmonische Voraussetzung mehr. Es werden Tonlinien zusammen- oder nebeneinander geführt und das harmonische oder disharmonische Ergebnis ist gleichgültig, es treten fortgesetzt Zusammenklänge zutage, die harmonisch-vertikal nicht mehr zu fassen sind. Das natürliche Verhältnis zwischen Spannung (Dissonanz) und Entspannung (Konsonanz) ist umgekehrt, Harmonisches tritt nur zufällig auf, Disharmonisches beansprucht die klangliche Vorherrschaft. Nun aber fällt nicht mehr jeder zufällige Zusammenklang von Stimmen (z. B. alle Nonen-, Undezimen- und Terzdezimenakkorde) ästhetisch unbedingt in den Begriff „Harmonie", sondern es ergibt sich — gefühlsmäßig unter bestimmten Bedingungen eine ästhetische Wertung, die der des Geräusches völlig gleichkommen kann. Besonders dann, wenn diese harmonischen Außenseiter nicht als gelegentliche Reizmittel, sondern sozusagen systematisch — ketten- und reihenweise — erscheinen. Bekker hat demnach kein Recht, diejenigen als „Ignoranten" oder „Bösewichter" zu bezeichnen, die behaupten, daß gewisse Komponisten mehr oder minder „interessante Geräusche" produzierten. Es kommt bloß auf die etwas erweiterte Auffassung von „Geräusch" an. Denn, wohl ist der Hörsinn entwickelungsfähig, d. h. das rein akustische Erfassen der Klangerscheinungen, darum darf sich aber der innere, musikalisch-ästhetische Sinn noch lange gegen deren Apperzeption sträuben. Überhaupt, sollen noch irgendwelche, der Musik immanenten logischen Gesetze respektiert werden, soll nicht sinn- und planlose Willkür im Tonsatz Platz greifen, soll nicht einfach alles Musik heißen, was aus einem zufälligen Zusammenklang von Einzelstimmen hervorgeht, dann ist eine sozusagen „reinkultivierte" lineare Stimmführung nur eine fromme Selbsttäuschung. Denn in dem Augenblick, wo ich einmal eine melodische Linie setze, schränke ich doch alle kontrapunktischen Möglichkeiten irgendwie, und wenn in noch so geringem Umkreise, ein, ich kann eben nicht mehr alles dazu setzen. Noch weniger, nachdem ich eine zweite parallele Tonlinie fixiert habe.

Und da jede weitere Horizontalstimme in ihrer Bewegungsfreiheit durch ihre Vorgängerinnen begrenzt und eingeschränkt ist, unter dem Zwange der ihr noch verbleibenden Möglichkeiten steht und andererseits wiederum die lineare Entfaltungsmöglichkeit der nachfolgenden Stimmen im anwachsenden Verhältnis verringert, so ist eben alles „Lineare" ein relativer Begriff und läuft schließlich auf eine Praxis hinaus, wie sie nicht nur bei Bach, sondern auch bei den Klassikern und Romantikern (Mozart, Beethoven, Schubert. Wagner usw.) oft genug geübt wurde. Man sehe z. B. die Durchführung des 1. Satzes von Schuberts C-dur Streichquintett und man wird ob der Kühnheit der linearen Zusammenführung erstaunt sein. Auf schwerem Taktteil (also nicht als Durchgänge!) erklingen da z. B. gleichzeitig f, g, as und b! (Kl. Partitur S. 14 f.) Schließlich kommt es eben doch wieder darauf an, dieser linearen Führung irgendeine Grenze zu setzen, die wiederum im Zusammenklang, also im Harmonischen wurzeln müßte. Und diese gefühlsästhetische Grenze ist dem linearen Bewußtsein offenbar da gesetzt, wo es mit dem Harmonischen in einen unverhältnismäßigen Konflikt gerät, wo die Möglichkeit des Harmonisch-Vertikalen gänzlich aufgehoben oder vernichtet zu sein scheint. Es darf keinesfalls übersehen werden, daß wegen der in der Aufeinanderfolge beruhenden Flüchtigkeit der Gehörseindrücke, die Möglichkeit, Zusammenklänge als lineare Stimmen zu verstehen, über eine relativ geringe Zeitdauer nicht hinausreicht, daß es sehr darauf ankommt, innerhalb welcher rhythmisch geordneten Zeitfolge sich eine disharmonische „Spannung" löst.

Und eines macht die ganze Richtung, das „System" verdächtig, die sich hier verbergende Unehrlichkeit. Mit Nachdruck darf die Frage aufgeworfen werden, ob diese neue Musik schon bei ihrem Urheber Seelenerlebnis oder nur Gehirnprodukt war, ob beim Schaffenden überhaupt immer die Möglichkeit eines seelischen Erlebens vorlag. Denn ich bezweifle, daß eine wirklich lineare Führung (im theoretisch strengsten Sinne) von mehr als vier, oder sogar fünf bis acht (!) „realen" Stimmen, wie es der Schreker-Schüler Haba in seiner „Sinfonischen Phantasie" will, in ihrer rechnerischen Kompliziertheit und der Zufälligkeit des harmonischen Ergebnisses wirklich gänzlich gefühlsmäßig erfaßt werden kann, daß sie nicht hirnmäßig „gemacht" wird. Ferner: eine lineare Musik wäre nur dann wirklich diskutabel, wenn sie echte „melodische" Stimmen, (keine floskelhaften Gebilde, die sich nicht im geringsten von einer Orchester-Mittelstimme alter Schule unterscheiden würden) wie sie eben Bach schrieb, zusammenzuführen vermöchte.

Und hier berühren wir einen neuen, wichtigen Punkt, die trügerische Einseitigkeit der Bekkerschen Abgrenzungstheorie. Denn Bach ist selbst unter der Voraussetzung seiner linearen Melodik eben auch Melodiker schlechthin im Sinne der noch heute geltenden klassisch-romantischen Auffassung, er ist eben unbeschadet seiner überragenden polyphonen Meisterschaft genialer melodischer Erfinder, gleichgültig ob im primären oder sekundären Sinne. Ihm ist das Vermögen gegeben, selbst unter der Voraussetzung einer streng linearen Polyphonie, diatonisch-chromatische Melodik im traditionellen Sinne zu schaffen, eine Melodik, die sich oft genug zu den herrlichsten, mehr oder minder periodisch gegliederten Gebilden — ganz wie bei unseren übrigen klassischen Großmeistern — verdichtet. Man denke etwa an das berühmte Air der D-Dur Suite, den langsamen Satz des A-Moll Violinkonzertes oder den Schlußchor der Matthäus-Passion. Ja, diese melodische Urkraft finden wir sogar innerhalb kleiner oder kleinster motivischer Bildungen. Der einseitig verschobenen Auffassung Bekkers darf auch Hugo Riemanns stilistische Einordnung Bachs entgegengehalten werden: „Bach vereinigte in seiner Person die vollkommene Verschmelzung der Stile beider Epochen, der vorausgegangenen der streng durchgeführten Polyphonie und der neuen der Harmonie und begleiteten Melodie. Ihm ist in einer seither nicht wieder erreichten Vollkommenheit die Auflösung der Harmonie in Polyphonie oder umgekehrt die streng logische Zusammenhaltung der polyphon geführten Stimmen durch das Band der Harmonie gelungen, unter gleichzeitiger Erreichung des höchsten Ideales, die Entwickelung der das Ganze krönenden Gesamtmelodie in großen, imposanten Linien". Andererseits preist ja bekanntlich Beethoven den großen Thomaskantor als den „Urvater der Harmonie". Es kommt eben stets darauf an, von welcher Seite man ein schöpferisches Genie, bei dem alle Stilfaktoren zu innerer Einheit zusammenschmolzen, betrachtet. Ebenso einseitig ist auch Bekkers Etikettierung von Richard Strauß als eines melodisch-harmonischen Musikers. Gerade bei ihm ist vieles Harmonische durchaus „linear" zustande gekommen und nur so zu erklären. (Man sehe z. B. die „Salome".)

Sowie eine ästhetische Definition des Begriffes „Melodie" niemals möglich scheint, so ist eben nicht jede, durch tonliche Bewegung hervorgebrachte und mitgefühlte Kraftäußerung auch vermögend, wirklich seelisch zu affizieren, über gewisse akustisch-körperliche Gefühle hinaus in den seelischen Bezirk vorzudringen. Unter der Einwirkung dessen, was wir bisher Melodie im engsten Sinne nannten, wird nicht der Seelenspiegel willkürlich, wie eine Quecksilbersäule auf äußeren mechanischen Anreiz hin, fortwährenden unterschiedlichen Schwankungen unterworfen, sondern eine letzthin unerkennbare, geheimnisvolle, mit der Bildung der Linie sich äußernde, in ihr scheinbar latente Kraft beginnt zu wirken, die wie alles echt künstlerische Schaffen gefühls- und stimmungszeugend aus einem verstandesgemäß unfaßbaren Hintergrunde hervortritt. Das ist die „Sanskrita der Natur", wie sie der geniale Phantast E. T. A. Hoffmann in der Musik erkannte. Es muß eben einmal eine intellektuell niemals zu erkennende ästhetische Grenze geben, die zwischen Diesseits und Jenseits der Melodie scheidet, und so wie wir auf alles Melodische von Natur angewiesen sind, so hat die Natur selbst diese eigentlich metaphysische, verstandesgemäß nicht aufzufindende Grenze gesteckt.

Das ist eben der Grundirrtum gewisser neuester Liedvertoner — Bekker nennt als nachahmenswertes Prototyp die Gesänge Rottenbergs — daß sie glauben, mit der Auflösung der traditionellen periodischen Form wäre alles getan, es gälte nur, die „Tonsprache melodisch durchseelt frei fließen zu lassen", also etwa neben dem Text parallel einherzugehen, melodisch zu deklamieren. Die Zeugung und Geburt eines

genialen lyrischen Tongebildes — und nur vom höchsten edelsten Typ der Gattung sei hier gesprochen — geht unter viel komplizierteren, erschwerteren Bedingungen vor sich. Was macht das Geheimnis des Schubertschen Liedes? Das unerklärliche, naturgegebene Vermögen, das innerste Wesen, den eigentümlichen Duft eines lyrischen Gebildes, die dichterische Seele selbst in einem einzigen melodischen Bogen zu umfassen, ja sofort im ersten Takte einzufangen. Nur darin liegt das Unbegreifliche, die Offenbarung aus jenseitigen Seelenbezirken bei den besten Schubertschen, Schumannschen oder Brahmsschen Liedern, jenes geheimnisvolle Beschenktwerden, jene einzig das Gefühl überzeugend-beglückende melodische Formulierung. Ist es nicht ein herrliches Wunder, daß nach Wagners schöner Allegorie schließlich die Sehnsucht des dichterischen Gebildes — als des befruchtenden männlichen Elementes, in der Musik, — als dem befruchteten weiblichen Elemente ihrer Erfüllung findet, daß hier eine „prästabilierte Harmonie" zwischen Dichtung und Musik vorzuliegen scheint, daß wie durch eine weise, gütige Schicksalsfügung, der Mann und das ihm bestimmte Weib eine unauflösliche Idealehe eingehen dürfen? Ist es nicht bezeichnend genug, daß ein Richard Strauß — man mag sein Schaffen bewerten wie man will — bis vor einem oder zwei Dezennien noch der kühnste und skrupelloseste orchestrale Neuerer, als Lieder-Komponist durchaus für heutige Begriffe „reaktionärer Melodiker" ist, ja selbst in seinen orchestralen Schöpfungen durchaus vom periodisch gegliederten Melos alter Schule ausgeht? Hat etwa Metrum, Versform und Reim seit über 2000 Jahren den echten Dichter, von Anakreon und Horaz bis auf Goethe, Dehmel und Liliencron gehindert, sich rest- und hemmungslos in seinem poetischen Gebilde zu offenbaren und sein in seiner Zeit verwurzeltes Eigenmenschentum auszusprechen? Bei den meisten Neutönern tritt eben eine melodische Sterilität zutage, die sich mit Zusammenführung belangloser linearer Floskeln begnügen muß, eine Flucht in das „lineare" Gebiet aus schöpferischer Schwäche oder dem Unvermögen, sich in einem Tonsystem auszuwirken, das eine starke Bildkraft, Konzentration und Verdichtung erfordert. Für sie ist eben jede beliebige Knickung und Biegung einer Tonlinie, die sich in rhythmisch geordneten Intervallen kundgibt, „Melodie". Es ist zehnmal leichter, eine Anzahl linearer Stimmen ad libitum zusammenzuführen, als in den Grenzen des diatonisch-chromatischen Systems eine achttaktige, wirklich ursprüngliche und ausdruckskräftige melodische Periode zu schreiben.

Muß darum die Einkleidung einer aus unserer Zeit geschöpften Tonidee linear geschehen, weil die Schwierigkeit ursprünglicher, diatonisch-chromatischer Melodik angesichts des bereits Geleisteten außerordentlich erhöht ist? Der melodische Quell ist ein unausschöpfbares Naturwunder, aus unergründlichen Tiefen wird ersetzt, was Geschlecht auf Geschlecht aus ihm geschöpft haben. Es ist eine unbewiesene und unbeweisbare Behauptung, daß alle Möglichkeiten des bisherigen Systems erschöpft seien, daß es „verbraucht" sei. Rich. Strauß ist — möglicherweise — als Schaffender nicht deshalb erledigt, weil das System verbraucht ist, sondern weil sein schöpferisches Vermögen aufgezehrt ist.

Nach alledem dürfte es unmöglich sein, die Forderung einer an Bach angelehnten linearen Kontrapunktik ohne weiteres zur ästhetisch-theoretischen Grundlage der Musik unserer Zeit zu machen. Ebenso unmöglich ist es, die großen Fugen des letzten Beethoven als Ausgangspunkt einer neuen Stilepoche heranzuziehen, da die Fuge eine vollkommen isolierte, keiner stilistischen Verallgemeinerung fähige Kunstform ist. Die Tatsache, daß jede Melodie die Harmonie involviert, sie von vornherein festlegt, hat noch niemals einen genialen Melodiker — noch dazu bei unserer außerordentlichen modulatorischen Freizügigkeit — einzuschränken oder zu behindern vermocht und stets und immer wird das Erfinden einer führenden Melodie-Stimme — im weitesten Sinne und gleichviel welcher Art — das von Natur gegebene sein. Schließlich ist es für den ästhetischen Endeffekt gleichgültig, — und überhaupt nicht immer zu entscheiden, — ob Melodie oder Harmonie das „Zeugende", das „Primäre" gewesen ist. Ja, mir scheint, daß die eigentümlichen, theoretisch, d. h. intellektuell, nicht gänzlich zu ergründenden Wechselbeziehungen — Harmonie das Korrelat der Melodie und umgekehrt — nicht genügend in Erwägung gezogen werden. Demnach gibt es — ästhetisch-streng genommen weder einen primären noch sekundären Faktor. Man denke daran, wie oft unsere musikalischen Genies — zu ihnen zähle ich auch Max Reger — einerseits aus Harmonischem Melodisches entwickelt haben, andererseits aus Melodischem Harmonisches zeugten! Liegt nicht in den Harmoniefolgen von Bachs C-Dur-Präludium (trotz Gounod) die tiefsinnigste Melodie verborgen, ferner, wer wollte endgültig entscheiden, was in Schuberts unendlich ergreifendem Variationenthema aus dem D-Moll-Streichquartett das „Zeugende", das „Primäre" gewesen ist, Melodie oder Harmonie? Nur ganz äußerlich — ohne Einblick in die wirkliche Genesis dieses Themas — dürfte man von einem vorzugsweise „Insohrfallen" des einen oder anderen Faktors sprechen. Überhaupt ist es einseitig, das Wesen des Melodischen zuerst als eine Kraftäußerung, die zwischen den Einzeltönen waltet, auffassen zu wollen. Was den Beziehungen von Ton zu Ton den inneren Sinn, den Gefühlswert gibt, ist eben die latente Harmonie, die sich unmittelbar ergebende harmonische Beziehung, der Umstand, daß die Folge von mehreren Melodietönen sofort ein harmonisches Verhältnis schafft. Im Hauptthema der „Eroica" z. B. vernehmen wir nicht nur eine spannende Kraft, eine Energie, die sich, theoretisch gefaßt, als Terz- oder Quintintervall äußert, sondern das ganze Thema erhält den bestimmten, sich mehr und mehr ausprägenden „heroischen" Charakter auch dadurch, daß es sich von sich von Ton zu Ton nur als Umschreibung eines und desselben Dreiklanges, der Es-Dur-Tonika enthüllt.

Genau so ergebnislos gestaltet sich die von Bekker erörterte Möglichkeit der zukünftigen „Vierteltonmusik" eines Möllendorf, Busoni oder des jungen Tschechen Alois Haba, (der neue Werke in diesem System ankündigt). Denn hier werden alle Konturen, alles Zeichnerische, gänzlich verwischt und verwaschen, jede Kontrolle des Intervalles, als eines bestimmten Ausdruckswertes, als eines melodischen Spannungsverhältnisses, unmöglich gemacht. Farben fließen inein-

ander, alles wird molluskenhaft und rückgratlos. Man bedenke: wie wir von Natur aus nicht in Vierteltönen singen können, d. h. genau bestimmte Viertelton-Intervalle „intonieren" können, so können wir auch nicht in ihnen musizieren. Überhaupt krankt unsere Moderne nicht zum mindesten daran, daß sie die eigentümlichen, naturgegebenen Wechselbeziehungen zwischen Gesang — d. h. den gefühlsästhetischen Wirkungen des Singens — und der Vokal- oder Instrumentalmelodie nicht mehr erkennt. Ein erheiterndes Beispiel möge die ästhetische Verranntheit dieser Neutöner „vom letzten Schnitt" bezeugen. Der Komponist einer in Düsseldorf uraufgeführten „Musik für Kammerorchester" schreibt in der Erläuterung seines Werkes u. a. die folgenden Sätze: „Ich weiß mich bei der Arbeit ganz frei von ekstatischer Stimmung, (unbestritten!) ich empfinde nur drängende Kräfte, nicht in mir sondern in dem durch mich zur Leistung drängenden Tonmaterial" (!). Und, weiter: „Es ist ja nicht mein Verdienst, die Komposition geschrieben zu haben" (!). Vermutlich wird sich die Tonmuse, oder jene andere unbenannte höhere Macht, der dieser Herr in geradezu unbescheidener Bescheidenheit die Verantwortung für sein tonkünstlerisches Wechselbalg zuschreiben will, schönstens bedanken! Vollkommen richtig sagt Herm. von Waltershausen in seiner oben zitierten kleinen Schrift: „Die Musik der Atonalen ist der ehrliche und vollkommene Ausdruck der Charakterdestruktion unserer Zeit". —

Wenn ich nun abschließend die Düsseldorfer Eindrücke zusammenfasse, so möchte ich, ein Wort Paul Bekkers durch Umkehrung berichtigend, resp. ergänzend, sagen: Schlimmer als ein „leeres Talentspiel" ist volltönender „Talentmangel", ist krampfige Amusikalität. Das erste kann vielleicht noch mit Geist unterhalten, das zweite nur langweilen und abschrecken. Mag der neue Mann kommen, aus welchem Lager er wolle, er gebe Musik und noch einmal Musik! Und jener von Bekker als „übles Modewort" denunzierte Schrei „Zurück zu Mozart" bedeutet für den Verstehenden keine „geistlose Primitivität", sondern die Forderung einer Mozartischen Ehrlichkeit, Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit und — eines Mozartischen Könnens, mag die klangliche Verwirklichung dieser Forderungen aussehen, wie sie wolle. Die Sehnsucht nach jenem Genie das wirklich „so konnt, wie es mußt!" Aber eben jenes „Müssen", das ist es, quod est demonstrandum. —

Die Ausführung der Pralltriller in Schumanns „Waldesgespräch" und „Mondnacht"
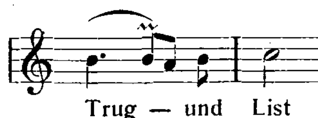
Von Philipp Gretscher / Stettin

Das Gebiet der musikalischen Ornamentik wird wohl immer ein umstrittenes bleiben, weshalb man einen gewissen Spielraum in der Ausführung der Verzierungen unbedingt wird zugestehen müssen. Reine Willkür aber sollte nicht herrschen, zumal wenn es sich um einen feinsinnigen Tondichter von der Art Schumanns handelt; schreibt er in seinen Liedern Verzierungen vor, dann haben sie sicherlich nichts Spielerisches, sondern sollen charakteristischem Ausdruck dienen.

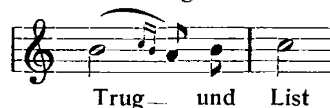
So verdient die ganz fehlerhafte Ausführung, wie sie den Pralltrillern in den obengenannten herrlichen Liedern jahraus, jahrein — auch von sehr berühmten Sängern und Sängerinnen — zuteil wird, einmal gründlich beleuchtet zu werden.

Was Julius Stockhausen in seiner „Gesangsmethode" über diesen Punkt sagt, scheint von der Allgemeinheit leider nicht beachtet worden zu sein. August Iffert, der in seiner „Allgemeinen Gesangschule" der Ornamentik ganz vortreffliche Ausführungen widmet, erwähnt in dem Abschnitt „Pralltriller" unter den angeführten Beispielen die beiden Lieder bedauerlicherweise nicht — nun, vielleicht hilft eine Erörterung an dieser Stelle dazu, in der Sache Klarheit und Wandel zu schaffen.

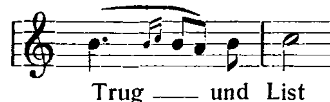
Ganz bestimmt und — man sollte meinen — unmißverständlich ist Schumanns Schreibweise im „Waldesgespräch":



Dreimal wiederholt sich diese Notierung. Wie aber hört man immer wieder singen?



Also einen Nachschlag, aber keinen Pralltriller! Nachdem der Komponist viermal den letzteren notiert hat, bringt er bei „es ist schon kalt" in kleinen Noten ausgeschrieben wirklich einen Nachschlag (vorher schon bei „tief in den Rhein", ebenfalls ausgeschrieben, einen Schleifer). Hätte Schumann diese Ausführung gewünscht, so hätte er doch zweifellos zuerst, bei „Trug und List", kleine Noten gesetzt und sich von da ab auf das Zeichen ∾ beschränkt. So aber kann die Ausführung doch nur lauten:
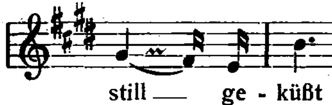


Ob der Wert der Pralltrillernoten von der vorausgehenden oder von der Note selbst abgezogen werden soll, kann hier außer acht bleiben. (Die Meinungen hierüber — ebenso bezüglich der Doppelvorschläge und Schleifer — sind geteilt; ich persönlich bin der Ansicht, daß die Note selbst, die doch durch die jeweilige Verzierung hervorgehoben werden soll, ihren vollen Wert zu beanspruchen hat, und finde außerdem so das rhythmische Bild klarer.) Entscheidend aber ist, daß die dem vorausgehenden punktierten Viertel gleichlautende

erste Pralltrillernote bei ruhigem Ausspinnen des Tonstrahls durch einen leichten Stoß des Zwerchfells (nicht ganz zutreffend vielfach als „Lungenstoß" bezeichnet) deutlich angegeben wird; nicht minder wichtig ist das ruhige Aushalten der dem rasch auszuführenden Pralltriller folgenden Hauptnote.
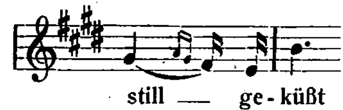
Derart ausgeführt, gewinnt der Pralltriller erst seine psychologische Bedeutung, die nach meinem Gefühl darin besteht, daß Schumann hier wie auch bei der zweiten Stelle „mein Herz gebrochen ist" eine seelische Erschütterung malen will, etwa in der Art verhaltenen Schluchzens.

Nun erst wirken der Schleifer bei „tief in den Rhein" und der Nachschlag bei „es ist schon kalt" als etwas Neues, der erstere in seiner Abwärtsbewegung mehr äußerlich charakterisierend, während der Nachschlag wohl höhnisches Lachen der Loreley andeuten könnte, die erst an dieser Stelle, dem ihr verfallenen Opfer nachäffend, ihre dämonische Macht unverhüllt zeigt.

In der „Mondnacht" notiert Schumann



und wiederholt dreimal diese Form, um dann bei „und meine Seele spannte" einen in kleinen Noten ausgeschriebenen Nachschlag zu bringen. Gedankenlos aber singt einer dem andern nach:



Also auch wieder grundfalsch!

Entgegen dem Vorschlag Stockhausens, der empfiehlt, den Pralltriller „bald nach der Hauptnote" zu bringen, scheint mir die Ausführung dann am ungezwungensten und dem ruhig pulsierenden Rhythmus am besten entsprechend, wenn man von der Hauptnote ein Sechzehntel abzweigt und über dieses das Zeichen sich gesetzt denkt:



Auch hier ist deutliche Angabe der ersten kleinen Note, rasche Ausführung des Pralltrillers und ruhiges Festhalten der abgezweigten Sechzehntelnote unerläßlich für die von Schumann zweifellos beabsichtigte Wirkung: ein ruhig dahinströmender Ton, der einen Moment erzittert, sich wieder beruhigt und dann erst langsam die Abwärtsbewegung beginnt, so als ob eine ruhige Wasserfläche sich für einen Augenblick kräuselte oder ein leiser Windhauch über ein Ährenfeld hinginge.

Der Belgier Beethoven

Von Dr. Georg Göhler / Altenburg

In Max Hesses Verlag ist ein Buch von Leopold Schmidt erschienen: Meister der Tonkunst im 19. Jahrhundert. Der erste Satz des Buches (nach der Einleitung) lautet: Die Familie van Beethoven ist belgischer Abstammung.

Seit Versailles gehört zu den deutschen Werten, die Belgien reklamiert, auch Beethoven. Nun ist Herr Dr. Leopold Schmidt zwar Kritiker des Berliner Tageblatts, das sich von jeher viel Mühe gegeben hat, das Wohlgefallen der Gegner Deutschlands zu erregen. Muß man aber die schlimmsten geschichtlichen Schnitzer mitmachen, um recht brav pazifistisch und international zu erscheinen?

Dr. Schmidt schreibt: „Die Vorfahren Beethovens lebten in Antwerpen; erst der Großvater kam 1732 nach Bonn". Wenn er in einem Geschichtsbuche oder im Konversationslexikon nachgeschlagen hätte, würde er gefunden haben, daß es Belgier in unserem Sinne erst seit dem 19. Jahrhundert gibt. Der Beweis, daß eine Familie, die 1743 aus Antwerpen ausgewandert ist, zu denen gerechnet werden könnte, die man jetzt „belgisch" nennen würde, ist kaum zu führen. Antwerpen blühte einst unter deutschen Kaisern, war gerade in der fraglichen Zeit, seit 1714, österreichisch; auf seinem Boden lebten Angehörige der verschiedensten Nationen, und der Name van Beethoven sagt deutlich genug, daß seine Träger germanischer Rasse waren, wobei es nicht darauf ankommt, ob man sie in damaliger Zeit als niederdeutsch oder niederländisch oder vlämisch bezeichnet, jedenfalls nicht als belgisch! Es ist bedauerlich genug, daß die Abneigung des Berliner Tageblatts gegen alles Germanische auf seinen musikalischen Hauptkritiker so abgefärbt hat, daß er es für nötig befindet, ein Buch über die Meister der Tonkunst des 19. Jahrhunderts mit dem an sich widersinnigen, schnitzerhaften, aber nebenher tendenziösen Satz anzufangen: Die Familie van Beethoven ist belgischer Abstammung.

Es ist ganz selbstverständlich, daß Kunst mit Politik nichts zu tun hat. Belgische Musiker wie César Franck und Edgar Tinel sollen genau wie vor dem Kriege in Deutschland als erlesene künstlerische Geister aufgeführt und geehrt, die Leistung eines Mannes wie Gevaert, der das Brüsseler Konservatorium zu solcher Blüte brachte, weiterhin bewundert werden.

Aber diese Art von pazifistischer Geschichtsklitterung muß aufs schärfste verurteilt werden, um so mehr, als das ganze Buch, an dem die gut ausgewählten und gut vervielfältigten Bilder das beste sind, offenbar dazu dienen soll, den neuen Reichen, die sich bisher noch nicht um Musikgeschichte gekümmert haben, die nötigen biographischen Daten bequem zugänglich zu machen, damit sie sich in den neuen Salons nicht blamieren und allzusehr entgleisen bei Gesprächen über musikalische Themen. Diesen Zweck erfüllt die Darstellung, die eine geschickte Zusammenstellung des Materials bietet, durchaus.

Es bleibt jedoch zu bedauern, daß der Verlag dieses Buch seinen „Illustrierten Handbüchern" eingereiht hat, statt es gesondert herauszugeben. In diesen Handbüchern suchte und fand bisher selbst der wissenschaftlich anspruchsvollste Leser dank den Mitarbeitern von

Riemann bis Leichtentritt hochstehende geistige Leistungen. Es wäre sehr zu bedauern, wenn der Verlag den Charakter der Sammlung veränderte; es wäre ihm vielmehr anzuraten, dann lieber eine neue Reihe unter anderem Titel zu beginnen, die populäre Darstellungen aus der Musikgeschichte, Bilderbücher mit erläuterndem Text, musikalische Aufklärungsschriften für die Salontische der Revolutionsgewinnler und ähnliches brächte. Auch solche Dinge sind ja notwendig und heutzutage „gut gefragt".

Die Musikstadt Markneukirchen

Von Dr. phil. Kurt Kreiser / Dresden

In der Südostecke des Sachsenlandes, in der vogtländischen Bäder- und Sommerfrischenecke, liegt das Städtchen Markneukirchen, von dem man mit Recht behaupten kann, daß es durch die Intelligenz und den Fleiß seiner Bewohner zu Weltruf gekommen ist. Wer heute aus Markneukirchen einen Brief oder eine Karte erhält, liest den Poststempel: „Musikstadt Markneukirchen." Diese Bezeichnung klingt wohl dem, welchem es vergönnt ist, in den wogenden Musikfluten der großstädtischen deutschen Opern- und Konzertzentren, wie Berlin, Dresden, Leipzig, München, Hamburg untertauchen zu können, etwas stolz im Ohre, aber sie hat ihre gute Berechtigung. Wir wollen bei der Begründung davon absehen, daß man in Markneukirchen mit immer größerem Erfolge ein frischzügiges, geordnetes Konzertwesen aufbaut, wie es selten eine deutsche Kleinstadt aufweisen dürfte, und wozu mehrere Chorvereinigungen und das mit trefflichen Kräften klassisch vollbesetzte, städtische Sinfonieorchester den Antrieb geben. Hat man doch schon mit vorzüglichem Gelingen Beethovens „Neunte" gegeben; haben doch ferner schon viele der reisenden Virtuosen von der Linie Plauen—Bad Elster—Franzensbad (—Marienbad—Karlsbad) einen Kunstabstecher nach Markneukirchen gemacht; ließ man sich doch sogar schon Musikwissenschaftler aus den Großstädten kommen, die in Musikerziehungsabenden zusammen mit der genannten Kapelle die historische Entwicklung der Formen der Orchestermusik vorführten. Das alles wollen wir nur nebenher erwähnen; denn es ist ja lediglich die Folgeerscheinung des anderen, des Hauptgrundes für die Bezeichnung „Musikstadt". In Markneukirchen kann man aus jedem Hause eine andere „Tonart", d. h. eine andere Art von Tönen tönen hören. Sämtliche Instrumente des Orchesters — mit Ausnahme höchstens der ins moderne Orchester eingeführten Celesta und des wieder eingeführten Klavieres — werden in Markneukirchen gebaut, und zwar nicht nur in allen Einzelteilen, sondern von allen Gruppen: den Streich-, Holzblas- und Blechfamilien und den Schlagzeugen auch die fix und fertigen Instrumente. Man kann sich denken, daß in der dortigen Bevölkerung der Musiksinn heimisch sein muß und auch erblich sein möchte; denn die Markneukirchener Qualitätsarbeit hat sich Weltruf erworben. Vor einem Menschenalter, im Jahre 1890, betrug der Jahresversand bereits für zehn Millionen Mark; die Vereinigten Staaten von Amerika unterhielten eine eigens für Markneukirchen eingerichtete Konsularagentur. Die modernen Zahlen von heute, wo nach dem Weltkriege die Musik mit allem, was dazu gehört, das einzige ist, was in der Weltschätzung dem deutschen Volke völlig unvermindert geblieben ist, möge man sich selbst überlegen — und die eingesessenen Familien der Instrumentenbaumeister haben den begreiflichen Ehrgeiz, ihren erworbenen Ruf und Namen fortzupflanzen. Man wird beim Studium der Psyche dieser Bevölkerung des öfteren auf Parallelen zum Leben der alten Meisterinnungen stoßen, wie es mit seinen Begriffen von Meisterehre so köstlich in Richard Wagners Nürnberger „Meistersingern" webt.

Dem Zwecke der Erhaltung des Rufes, der Übertragung der Kenntnisse an das künftige Geschlecht, dient die von der Stadt unterhaltene Fachschule für Musikinstrumentenbauer mit Musikerschule, dessen Fachlehrer auch alle Mitglieder des genannten Orchesters sind, weshalb es eben so gut ist. Eine besonders glückliche Idee zur Förderung des gewerblichen Studiums der Instrumentenmacher war es, als im Jahre 1884 auf Anregung des damaligen Organisten Apian-Bennewitz ein Gewerbemuseum begründet wurde, welches in seiner Sammlung von Musikinstrumenten aller Zeiten und Völker dem Fachmanne die Entwicklung seines Gebietes vom Anfang bis zur Gegenwart vorführt. Das Museum wird nicht allein vom Gewerbeverein und dem Stadtrat, sondern auch von der Staatsregierung warm gefördert. Die letztere konnte insbesondere in der Vorkriegszeit dem Museum durch Anweisungen an die deutschen Konsulate in der ganzen Welt sehr förderlich sein. So sieht man nicht nur europäische Saiten- und Blasinstrumente der allerverschiedensten Arten (Saiten gestrichen, gerissen oder geschlagen, mit und ohne Griffbrett, durch Spieler oder Mechanismen; homophone und polyphone Blasinstrumente, Membranschlagzeuge oder selbsttönende), sondern auch eine große Sammlung außereuropäische Instrumente (asiatische: kaukasische, türkische, syrische, persische, turkestanische, mongolische, chinesische, japanische, koreanische, indische; afrikanische: ägyptische, marokkanische, sudanesische, Mozambik-, kapländische; amerikanische: Union-, mexikanische, Guatemala-, Honduras-, Puerto-Rico-, Bolivia-Instrumente). Dem Museum verbunden ist eine musikwissenschaftliche Büchersammlung, die neben allgemein musikgeschichtlichen Werken besonders Abhandlungen über Akustik und Bau und Spielweise von Instrumenten in sich vereinigt. Man könnte, wenn man wollte und bei einer Anwesenheit in Markneukirchen genügende Zeit zur Verfügung wäre, tagelang im Museum zubringen. Der entnervte Großstädter weiß aber auch die stärkende, von den tiefen Nadelwäldern des Vogtlandes her mit Ozon so reich geschwängerte Luft, die die Stadt durchweht, zu schätzen und kräftigt sich gern in der Freiheit der die Stadt umgebenden Täler und Höhen. Daß die Menschen dort bei dem lebenslänglichen Umgang mit Musik gut- und treuherzigen Charakters sind und man überall aufs freundlichste aufgenommen wird, ist selbstverständlich; denn es gilt das Wort, nach welchem man sich ruhig niederlassen kann, wo man singt, auch in dem erweiterten Sinne: wo man musiziert.

Musik-Aesthetisches und -Pädagogisches

Aphorismen

Von Professor Alexis Hollaender

Verstehen bedeutet in der Musik nicht dasselbe wie in der Wortsprache ein geistiges Begreifen, sondern zunächst ein Folgenkönnen; dazu gehört aber eine Vertrautheit mit der Eigenart der Musik und ihrer Formen, für die in der sinnlichen Welt kein Vorbild vorhanden ist.

Es gibt aber auch noch ein anderes „Verstehen", das mit Sympathie gleichbedeutend ist. Wie man im Leben von Freunden sagt: wir verstehen uns, so versteht sich auch in der Musik infolge einer geheimnisvollen Anziehung der eine mit Bach, der andere mit Schumann, mit Brahms usw. Ein schönes Ergebnis, wenn beide Arten des Verstehens sich miteinander verbinden!

* *

Lasse deiner Begeisterung für ein Musikstück, deiner Abneigung gegen ein anderes freien Lauf und sei nicht so feige, anderen gegenüber, die Entgegengesetztes empfinden, dein Gefühl zu verschweigen oder gar einer Mode zuliebe zu modeln; fällt es dir doch niemals ein, deinen leiblichen „Geschmack", die Sym- und Antipathien deiner Zunge zu verleugnen. Aber vermeide es, über Musik und musikalische Eindrücke zu streiten, da du auch als ein Neunmalweiser nichts zu beweisen vermöchtest; und vor allem: Schwätze nicht über Musik! Man schwätzt auch nicht über die Liebe (wie es in dem bekannten, von Paul Lindau und Hartleben in so allerliebsten Variationen verspotteten Liede heißt, „Stell auf den Tisch die duftenden Reseden und laß uns von der Liebe reden"), nicht von dem Höchsten und Heiligsten, was das Herz in sich birgt.

Kunst und Künstler.

Wenn man Florestan-Schumanns von der Reinheit seiner Seele zeugenden Aussprüche: „Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang stehen", oder: „Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst" sich zu eigen machen wollte, würde man sich vor gar vielen in ihren Werken Bedeutenden verschließen müssen. Bei der Wertung einer Persönlichkeit, die in der Wissenschaft, Kunst, in der Politik, überhaupt auf irgendeinem Gebiete Bedeutendes geleistet hat, soll man sich nur an die Leistung und nicht an den Menschen und seinen Charakter halten; ein minderwertiger Mensch kann ein Gelehrter, Künstler, Staatsmann höchsten Ranges sein.

Auch über die Privatverhältnisse, die Lebenshaltung bedeutender Menschen brauchen wir nichts zu wissen; ob sie geizig oder verschwenderisch, pünktliche Zahler — ihr Verhältnis zu Verlegern, ihre Vorliebe für seidene oder wollene Unterkleider: alles dies, wovon so oft die Rede war und ist, hat mit ihrem Lebenswerk gar nichts zu tun und ist nur dazu angetan, das Urteil nicht nur der urteilslosen Menge, sondern auch sonst Einsichtiger, zu beeinflussen. So natürlich und begreiflich es ist, daß wir von den Menschen, deren Werke wir verehren und lieben, möglichst viel Persönliches erfahren möchten: für die objektive Wertung ihrer Werke wäre es das beste, wenn alles Persönliche im Dunkel bleiben könnte, wenn wir die Werke unserer großen Meister, die sie als göttliche Offenbarungen empfangen haben, ebenso unmittelbar und, ohne an die an die Endlichkeit gebundenen Personen zu denken, auf uns wirken lassen könnten, wie wir es bei einem Homer erleben, von dessen Person wir nichts wissen und auch nichts zu wissen verlangen. — Daß auch die Kenntnis äußerer Lebensschicksale unter Umständen zu schiefen Urteilen über das Werk eines Großen führen kann, sehen wir bei Beethoven, aus dessen Taubheit solche, die ihn und seine immer höhere Entwicklung nicht zu begreifen vermögen, angebliche Mängel seiner späteren Werke erklären wollen, Werken, die nicht nur genial aufgebaut sind, sondern uns gerade Klänge von unerhörtem Wohllaut und berauschendem Reize spenden.

Musikkritik.

Die Kritiken, die Robert Schumann während der zehnjährigen Leitung seiner Neuen Zeitschrift für Musik geschrieben hat und die in seinen Gesammelten Schriften nachzulesen sind, sollten von allen Musikkritikern und allen solchen, die es werden wollen, studiert werden; sie sind vorbildlich durch Sachkenntnis und Sachlichkeit, durch Gründlichkeit im Eingehen auf die Werke und deren Verfasser, vor allem aber durch ein (freilich nicht zu erlernendes, aber doch von einem jeden zu erstrebenden) Wohlwollen und durch seine Art, bei schwächeren Leistungen nicht als gestrenger oder gar hämischer Staatsanwalt, sondern gewissermaßen als Offizialverteidiger aufzutreten (ein mildes Verfahren, das übrigens jeder wirklich Überlegene und Wissende dem Schwächeren gegenüber zeigt, wobei ich nur an Goethe zu erinnern brauche). Daß Schumann da, wo es sich um entschieden Minderwertiges oder gar dem Kunstideal Widersprechendes handelte, streng abweisend, ja, sich auch mit heftigster Entrüstung äußern konnte, hat er oft genug und am deutlichsten in seiner bekannten Hugenottenkritik gezeigt. — Wie vorbildlich läßt er im Gegensatz zu so vielen Kritikern, denen vor allem daran liegt, das Licht ihrer Pointen leuchten zu lassen, sich selbst im Hintergrund! Wie neidlos anerkennend spricht er von Fachgenossen, wie fast andächtig nicht nur von den alten Meistern (was kein Verdienst und keine Kunst ist), sondern auch von den mitlebenden und schaffenden, vor allem von Felix Mendelssohn, der ihm niemals ein Gleiches mit Gleichem vergolten hat! — Der scharfe Blick, mit dem er neue Größen, wie den von allen anderen verworfenen, ihm selber so ganz unähnlichen Berlioz und den noch unbekannten und unverstandenen Brahms erkannte, ist freilich eine Gabe des Himmels; aber ein liebevolles Wollen und Suchen kann dahin führen, sich ihm wenigstens anzunähern. Freilich hatte es zu Schumanns Zeit der Berufskritiker leichter als heutzutage, wo er über das neue Werk, den neuen Künstler, die er, auch für die

Beurteilung noch anderer musikalischer Veranstaltungen desselben Abends verpflichtet, nur zum Teil hat hören können, den Lesern schon für die nächste Frühstückslektüre seine Kritik liefern muß. Der Beruf eines Musikkritikers, und besonders eines solchen für die Tageszeitungen, ist einer der schwersten und undankbarsten; er verlangt die eingehendste Sachkenntnis, dem Künstler und seinem Werke gegenüber die vollkommenste, von keinem Parteistandpunkt und von keinem persönlichen Verhältnis beeinflußte Objektivität und dabei den Verzicht auf jede Anerkennung seiner Arbeit, wie sie anderen Berufen zuteil wird; hat er es doch mit der Kunst zu tun, deren Wertung mehr als die jeder anderen, von der Empfindung und Stimmung des einzelnen abhängig, jeden Beweis ausschließt.

Und welche enormen Kenntnisse der verschiedensten Natur, auf technischem, ästhetischem, historischem, literarischem Gebiete muß der besitzen, der Sänger und Sängerinnen, Instrumentalisten jeglicher Gattung, Orchester, Dirigenten und Tonwerke der kompliziertesten Art, meist sogar nach nur einmaligem Hören beurteilen soll! Sagen wir lieber: müßte so einer besitzen, denn tatsächlich sind, bei aller aufrichtigen Hochachtung vor den Leistungen unserer großstädtischen Berufsmusikkritiker, solche Forderungen unerfüllbar. Zum mindesten müßte eine Teilung der Arbeit eintreten, so daß wenigstens für Instrumental- und Vokalmusik besondere für diese beiden Gebiete sachverständige Beurteiler angestellt würden. Aber das wird wohl in absehbarer Zeit ein frommer Wunsch bleiben, ebenso wie der vielleicht noch dringendere, daß zu dem mit so großer Verantwortung belasteten Amt eines Kritikers nur solche zugelassen werden könnten, die außer der sachlichen Eignung auch die moralische besitzen. Daß das Moralische durchaus nicht, wie es heißt, selbstverständlich ist, das könnte jeder mit den Verhältnissen vertraute Künstler mit drastischen (leider nur bildlich schlagenden) Beispielen aus eigener Erfahrung belegen.

Text- und Programmbücher.

Bei allen Lieder- und Chorkonzerten sowie Opernaufführungen, deren Texte du nicht auswendig kennst, mußt du sie dir anschaffen, wenn du zum Verständnis und Genuß kommen willst; Chöre, besonders große und vom Orchester begleitete, sind überhaupt nicht, Solisten nur ausnahmsweise zu verstehen. Dagegen kannst du auf die zuerst von England aus importierten Programmbücher ruhig verzichten, die als Musik-Bädeker dem Leser sagen, was er an dieser und jener Stelle zu empfinden hat, und mit ihren durch ein paar Notenbeispiele verbrämten Analysen dem Musiker Unnötiges, dem Laien Unverständliches bringen.

Gewohnheit.

Bei der Einweihung eines neuen großen Konzertsaals bemängelte ich einem Manne gegenüber, der an dem Neubau interessiert war (es war der kluge und auch musikalisch begabte Erfinder der sogenannten „Konzertdirektionen"), die Akustik des Raumes. „Was heißt Akustik?" sagte er. „Akustik ist Gewohnheit." Und eigentlich hatte er recht. Man gewöhnt sich eben an alles, auch an Wider- und Blödsinniges im Leben wie in der Kunst und ganz besonders in der Musik, deren Formen und Klänge in der Erscheinungswelt keinen Maßstab finden, und deren Logik durch kein Denken kontrolliert werden kann. Zum Glück kann man sich aber auch an Gutes gewöhnen, und an solcher Gewöhnung zu arbeiten ist eine der wichtigsten Aufgaben des Musikunterrichts, die er von Anfang an im Auge zu behalten hat.

Fingersatz, Auswendigspiel.
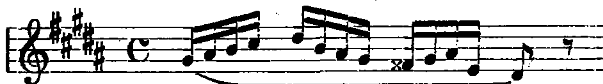
Ein guter Fingersatz allein verbürgt bei dem Klavierspiel die Richtigkeit, Leichtigkeit und Sicherheit der Ausführung, weshalb seiner Auffindung die größte Sorgfalt zu widmen ist. Es gibt jetzt kaum noch Ausgaben älterer und neuerer Meister ohne Fingersatzangaben; aber der Spieler darf sie ebensowenig wie die von den Herausgebern hinzugesetzten Vortragszeichen ohne weiteres sich zu eigen machen, sondern er muß in jedem einzelnen Falle prüfen, ob sie richtig und ob sie für seine Hand geeignet sind; und diese Prüfung ist so lange fortzusetzen, bis das Resultat befriedigt; jeder Erfahrene weiß, daß oft nach langer vergeblicher Quälerei mit widerhaarigen, immer wieder mißlingenden Stellen eine plötzliche Erleuchtung das Rätsel überraschend einfach löst. Von den Mitteln zur Fingersatzfindung seien nur einige genannt. Die meisten Läufe sind motivisch gebildet; diese Motive und ihr natürlicher Fingersatz sind zuerst zu finden, und dieser ist dann ohne Rücksicht auf die Farbe der Tasten zu wiederholen. „Die Zeiten sind vorbei, wo es für jeden Daumen auf die Obertaste eine Ohrfeige gab" (Rob. Schumann). — Bei vielen Läufen findet man den Fingersatz sicherer, wenn man ihn nicht vom Ausgangs-, sondern vom Endpunkt aus zurück sucht: von der Höhe aus kann man den besten Weg nach unten leichter finden als umgekehrt. — Der endlich gefundene Fingersatz muß dann aber auch mit Konsequenz und mit Ausschluß jeder Extratour festgehalten werden, wenn es zu unbedingter Sicherheit kommen soll. Auch das Auswendigspielen hängt hauptsächlich davon ab, da dieses, nach meiner Erfahrung, mehr auf einem Gedächtnis der Finger als auf einem des Geistes beruht. Ebenso wie meine Füße einen soundsooft regelmäßig gemachten Weg schließlich automatisch auch im Finstern gehen, wie meine Arme in einer eingewohnten Tätigkeit von selber arbeiten, während meine Gedanken ganz wo anders sind, so laufen auch meine Finger ihren einmal eingewöhnten Tastenweg ohne mein Zutun, durch ihr Gedächtnis sicherer geleitet, als ich mit meinem geistigen Bewußtsein sie leiten könnte. Das erfahre ich jedesmal, wenn ich von mir früher beherrschte, aber seit Jahren weder gesehene noch gespielte Klavierstücke nur dem Gedächtnis der Finger mich überlassend spiele. Aber eine einzige kleine Änderung des gewohnten Fingersatzes — und der Zauber ist gebrochen, den dann kein noch so energisches Nachdenken wiederherzustellen vermag. Andere mögen anders verfahren und die Musikstücke methodisch bewußt mit gleichem Erfolge auswendig lernen. Nur möchte ich nicht die Meinung aufkommen lassen, als bedeutete das, was ich über das Auswendigspielen behaupte, eine Mechanisierung und einen Ausschluß künstlerischer Empfindung; diese wird sich im Gegenteil um so freier betätigen können, je unbedingter sie sich auf die Selbständigkeit der ihr dienenden Organe verlassen kann.

Auf das Auswendigspielen ist beim Unterricht mit Recht großer Wert zu legen; der „frei" Spielende wird ebenso wie der frei Sprechende vor dem am Buch Haftenden viel voraushaben (vorausgesetzt, daß er technisch und geistig über der Sache steht) und auch äußerlich den für die Wirkung auf den Hörer so wichtigen Eindruck eines selbständig Produzierenden machen. Nur überschätze man auch nicht den Wert des Auswendigspielens, das in früherer Zeit (mit Ausnahme des freien Phantasierens, in dem nicht nur ein Bach, Mozart, Beethoven, sondern auch so viele Kleinere uns jetzt wunderbar Erscheinendes sogar in polyphonen Formen geleistet haben) gar nicht üblich war. Daß es für die Wirkung auf die Hörer auch jetzt noch entbehrlich ist, sieht man ja schon daraus, daß man es von den Kammermusik- und Orchesterspielern ebensowenig erwartet wie das Auswendigsingen von Chören und Gesangsolisten oder das Auswendigdirigieren von Kapellmeistern. Die Hauptsache wird doch immer bleiben, daß das Kunstwerk zur möglichst vollkommenen Darstellung gelangt, hinter der die Person des Ausführenden zu verschwinden hat und auch tatsächlich verschwindet. Freilich gibt es Hörer, die auch sehen wollen und denen etwas fehlen würde, wenn sie auf den Anblick des Dirigenten, der Solisten, ja der Spieler im Orchester verzichten müssen (was ja namentlich bei der Aufführung ernster Werke eine so nette Zerstreuung und Erholung gibt), und diesen gegenüber, die sicherlich die Mehrheit bilden, werden die Versuche, durch Verdunklung der Konzertsäle zu einer durch Äußerlichkeiten nicht gestörten Hingabe an den Zauber der innerlichsten aller Künste zu verhelfen, voraussichtlich leider keinen Erfolg haben.
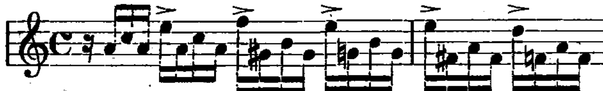
Vom Zeitmaß.

„Die alten Meister würden sich im Grabe umdrehen, wenn sie hören könnten, in welchen Tempi jetzt oft ihre Werke gespielt werden," so sagte zu mir einmal Anton Rubinstein, als wir von Bachs Wohltemperierten Klavier uns unterhielten, und sprach damit nur aus, was ich selber oft genug beim Spiel nicht nur von Schülern und Dilettanten, sondern auch von namhaften Künstlern und gereiften Musikern mit Staunen und Entsetzen wahrgenommen hatte, und was auch in den Ausgaben zu lesen ist, in denen berühmte und unberühmte Herausgeber die Tempi vorgezeichnet haben. Einer meiner ersten Musiklehrer pflegte bei Stücken, die in Sechzehntel- oder Zweiunddreißigstelnoten notiert waren, zu sagen: „Das Stück ist schnell gedruckt", und nach solchem kindlich unschuldigen Rezept habe ich später Künstler und Pädagogen wirklich lehren und spielen gehört. Daß nicht die Art der Notierung, sondern der Inhalt eines Musikstücks das Zeitmaß seiner Ausführung bestimmt, müßte doch einem Kindergehirn klar sein! Gleichwohl habe ich z. B. das B-Moll-Präludium des 1. Teils, Präludium und Fuge E-Moll, die Präludien H-Moll und Gis-Moll des 2. Teils des Wohltemperierten, diese ganz von Bachscher Melodie und Harmonie erfüllten, wahrhaft inspirierten Stücke, weil sie „schnell gedruckt" sind, im Allegro zur gleichgültigen Fingerübung herabgewürdigt hören müssen, und zwar unter der Autorität eines weltberühmten Klavierpädagogen und Direktors eines der ersten Konservatorien. Das war freilich vor etwa sechzig Jahren, wo man vom alten Seb. Bach ebensowenig wußte wie vom jungen Rob. Schumann, und wo das „Gefällige" den Geschmack regierte. Der hat sich inzwischen außerordentlich verinnerlicht; aber zu einem genügenden Verständnis Bachs und besonders seiner Instrumentalmusik ist es noch nicht gekommen, und darauf hinzuarbeiten bleibt die Aufgabe jeder ernsthaften musikalischen Erziehung.

Meinen Schülern pflege ich zu sagen: Da, wo kein Zeitmaß vorgeschrieben ist, fragt euch, ob die Melodie einen instrumentalen oder einen vokalen Charakter aufweist; wenn sie euch zum Singen einladet, wenn ihr ihr Worte unterlegen könntet, dann ist ein langsameres Zeitmaß gegeben, dessen Grad sich leicht von selber finden wird; bei Melodien instrumentalen Charakters, deren einzelne Töne getrennt in Figurengruppen enthalten sind, mögt ihr die Finger laufen lassen, so schnell ihr könnt, ohne undeutlich zu werden,



nenne ich vokal, dagegen



instrumental; um ganz sicher zu gehen, mögt ihr Gegenproben machen. Und ferner: Ein häufiger Wechsel der Harmonien, wie er z. B. in dem oben erwähnten Gis-Moll-Präludium, besonders am Schlusse (in jedem Takt viermal, im vorletzten Takt sogar fünfmal), vorkommt, bedingt, wenn jede einzelne Harmonie verstanden werden und zur Wirkung kommen soll, immer ein langsames Zeitmaß; man mache nur einmal gerade bei diesem Stücke, und namentlich mit den sieben Schlußtakten, den Versuch, es abwechselnd schnell und langsam zu spielen, um sich des ganzen Unterschieds von Klingklang und Poesie, von Kunst und Handwerk, von Seele und Finger bewußt zu werden. — Dem beliebten „Jagen" gegenüber kommen Verschleppungen (die ebenso wie jenes die Deutlichkeit gefährden), seltener vor; doch habe ich auch hiervon merkwürdige Beispiele erlebt, das schrecklichste von einem Orgelspieler von Weltruf, der Bachs Orgelfuge in E-Moll, die zufällig mit einer ganzen Note anfängt, als Adagio spielen zu müssen glaubte und dadurch das gewaltige, phantasievolle Werk zum ödesten Tonspiel erniedrigte. Wenn die alten Meister solche Verirrungen für möglich gehalten hätten, würden sie ihre Werke sicherlich nicht ohne Tempoangaben gelassen haben.

Zu unserer Musikbeilage

Zu dem schönen Lied unseres verehrten Mitarbeiters Alexis Hollaender werden unsere Leser wohl ohne weiteres Beziehungen anknüpfen, wenn es auch nichts schadet, auf die besondere, stille Intensität der Hauptmelodie hinzuweisen, wie auch der Klavierpart mit einem besonderen Ton gegeben werden muß. Offen zu Schubert bekennt sich die Dur-Melodie, nur sagen wir selbstverständlich nicht, um welche „wandernde Melodie" es sich handelt.

An zweiter Stelle finden sich einige Klavierstücke von Willy Renner (geb. 28. Mai 1883), dem in Frankfurt lebenden Pianisten und Komponisten, von dem schon früher einmal an dieser Stelle einige Stücke zur Veröffentlichung gelangten. Die Air ist der zweite Satz der Klaviersuite op. 3, die mit ganz neuem Geist den alten Formen gegenübersteht, also durchaus nicht zu den heute häufiger werdenden „Suiten im alten Stil" gehört, trotzdem sie die Künste der alten Musik weit stärker ins Treffen führt als es vielfach bei diesen „Suiten" der Fall ist. So ist die Air ein schön geführter Kanon, der aber derart modern gefaßt ist, daß man sich in diese „Kanonsprache" erst hineinhören muß, um sie wirklich aufzufassen, wie überhaupt die Rennersche Musik, schon ihrer Schwerblütigkeit wegen, sich nicht ohne weiteres erschließt, sondern gewonnen sein will. Es will uns aber scheinen, daß an einer derart innerlich gefühlten und ein starkes Können dokumentierenden Musik selbst ein konservativer Musiker seine Freude haben könnte, weil er schließlich merken müßte, daß echtes künstlerisches Können die verschiedensten Zeiten miteinander verbindet. Auch das „impressionistische Wiegenlied" aus den Impressionen op. 7 arbeitet mit absolut Musikalischem. Das ganze Stück hindurch treffen wir eine „liegende Stimme", den Ton d, aber derart unaufdringlich, echt künstlerisch gebracht, daß ihn die meisten zunächst überhören dürften, wie er natürlich nur ein kleines, feines Mittel sein will. Man muß sich aber überhaupt auch in dieses feine Stück gehörig einleben, es öfters und mit besonderem Anschlag spielen; dann erst fangen die einzelnen Stimmen wirklich zu singen an, in einer Art, daß man viel mehr Melodien zu hören glaubt, als sich notiert finden. Zu den ausgesprochenen Melodien gehört aber ein mit wirklicher Selbstverständlichkeit eingewobenes Weihnachtslied.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS

Es gibt, um die diesjährige Saison endgültig abzuschließen, noch über verschiedenes zu berichten. Am 21. Mai fand die Uraufführung von Hermann Zilchers Komödie in drei Akten „Doktor Eisenbart" statt, der ich gerne in dem Sinne einen ganzen Artikel gewidmet hätte, um an diesem, geradezu einem Schulbeispiel, zu zeigen, auf welche Weise eine gute Oper nie und nimmer zustande kommen kann. Schließlich gingen aber andere Pflichten voraus, so daß jetzt einige zusammengedrängte Bemerkungen genügen müssen, zumal sich die Oper fast ohne weiteres selbst erledigte. Der Fehler setzt gleich beim Textbuch ein, das, wie so häufig heute, im Original ein rein literarisches Stück ist, von Otto Falkenberg stammt und von dem Komponisten H. W. von Waltershausen „mit einigen geringfügigen Änderungen und Zusätzen sowie ein paar beherzten Strichen" zur Operndichtung gemacht wurde. Von diesem ganzen Triumvirat ist mir Waltershausen am unklarsten. Denn dieser, ein denkender, erprobter und erfahrener Opernkomponist, mußte doch sowohl die Eigenschaften dieses Textbuchs wie die spezifischen Fähigkeiten seines Freundes Zilcher kennen, mithin auch, daß dieser mit jenem eine ganz unglückliche Ehe eingehen werde. Denn kann's eine verfehltere geben, als wenn ein als solches sehr hübsches Textbuch die Handlung mit einer Unmenge Details durchführt, die der Hörer, so er überhaupt mitmachen will, unbedingt verstehen muß, der Komponist aber nur über eine Tonsprache verfügt, die in ihrer lyrischen und kammermusikalischen Einseitigkeit dieses ganze bunte Detail direkt „unhörbar" macht, es erstickt. Es gibt heute nicht einen einzigen deutschen Opernkomponisten, der ein derartiges Textbuch — Figaros Hochzeit gehört in die gleiche Kategorie — besiegen könnte, ganz und gar nicht kann es aber Zilcher, der, um nur auf eines hinzuweisen, die verschiedenen Mittel des Rezitativs überhaupt nicht zu kennen scheint, fortwährend mit einer rein gesanglichen Linie, die aber selten genug wirkliche Prägnanz aufweist, zu arbeiten sucht und nun in ein für den Hörer ganz unverständliches Musizieren gerät, aus dem es überhaupt keine Rettung gibt. Zilcher bedürfte einer ganz einfachen, in lyrischen Bahnen sich bewegenden Handlung, um als Opernkomponist überhaupt in Frage zu kommen, und daß er das nicht selbst erkennt, ist mißlich, ebenso aber auch, daß ihn Waltershausen von dieser von allem Anfang an aussichtslosen Arbeit nicht zurückgehalten hat. Das Wesen Zilchers ist doch nicht so schwer zu erkennen, man ärgert sich auch geradezu selbst als ganz Unbeteiligter, wenn ein in anderer Beziehung derart fähiger Komponist wie Zilcher so viel Zeit und Kraft an eine derartige Aufgabe verschwendet. Sowohl über Textbuch wie Musik im einzelnen zu reden, hat in diesem Fall nicht viel Zweck, immerhin sei darauf hingewiesen, daß sich die Musik im letzten Akt dramatisch nicht unbeträchtlich hebt. Die Aufführung unter Lohses Orchesterleitung verdient kein überschwengliches Lob.

Einen ganz anderen Abend erlebte man, als Pfitzner mit dem von Straube trefflich einstudierten Gewandhauschor seine romantische Kantate „Von deutscher Seele" zur Aufführung brachte. Nehmt alles nur in allem, es ist ein Werk, über das man sich schließlich nur herzlich freuen kann, nicht zum wenigsten als Zeugnis dafür, daß unsere Zeit doch noch fähig ist, etwas über den zeitgenössischen Alltag sich Erhebendes hervorzubringen. Sicher, mit „klassischen" Augen darf man es nicht betrachten, d. h. mit solchen, die bei einem Kunstwerk gerade auch eine bis ins letzte gehende geistige Durchdringung suchen und finden, aber geistiger Natur ist es dennoch, und zwar eben romantischen Geistes. Schließlich ist es ein Werk der Pfitznerschen Einfallsästhetik, die, gerade auf die Klassiker angewendet, zu der greulichsten Einseitig-

keit führt, für Pfitzner nun aber wirklich auch als schaffender Künstler maßgebend ist. Von einem einheitlichen Plan darf man nicht reden, man merkt ohne weiteres, daß die einzelnen Teile und Stücke einfalls-, zufallsmäßig entstanden sind, was bei jedem anders gearteten Künstler zu einem völligen Durcheinander geführt hätte. Pfitzner ist aber wieder als Künstler stark genug, um sich von seinen Einfällen nicht nur treiben lassen zu können, sondern er darf auch sicher sein, daß doch etwas relativ Geschlossenes zustande kommt. Und einem derartigen Vorgehen kommt die Art, wie Pfitzner den Gesamttext aus Einzelstücken entstehen läßt, ausgezeichnet entgegen, was wieder zeigt, wie dehnbar die oratorische Form ist. Es eröffnen sich hier auch in gewissem Sinne neue, spezifisch romantische Perspektiven für diese Kunstgattung, wie wir ein derartiges, aus einzelnen Sprüchen und Gedichten zusammengestelltes Chorwerk überhaupt nicht besitzen dürften. Das Entscheidende liegt aber eben in der Art der Entstehung von seiten des Musikers. Dieser griff zu verschiedenen Zeiten zu dem ihm innig vertrauten Eichendorffschen Gedicht- und Spruchschatz; es entstanden, immer mit frischen Impulsen ausgerüstet — und hier liegt in diesem Fall das zunächst Entscheidende —, kleinere und größere Stücke, die Impulse waren etwa so stark, daß sie sogar große, längere Instrumentalstücke hervortrieben, erst allmählich dürfte sich der Komponist bewußt geworden sein, daß diese Stücke gemäß einem allgemeinen Ordnungsprinzip auch zusammengefaßt werden könnten, und wohl erst dann, als das meiste vorlag, kam noch eine gewisse Abrundung und Verknüpfung hinzu. Es ist also ein völlig anderes Verfahren als das gewöhnliche, das darin besteht, daß der Komponist von Anfang an einem abgeschlossenen Text gegenübersteht und diesem gegenüber Stellung zu nehmen hat. Immer wird das Pfitznersche Vorgehen ein besonderes sein, aber es ist trotz allem nicht unnatürlich und das Leben, das künstlerische Schaffen ist nun einmal so mannigfaltig, daß man auch auf eine derartige Weise zu einem wirklichen, wenn niemals auch zu einem letzten Ziel gelangen kann, vorausgesetzt natürlich, daß ein derartiges Schaffen aus der Wesensart des betreffenden Künstlers organisch herauswächst. Hinsichtlich der Entstehung eines großen, zyklischen Werks hat man also dieses Werk auf einer besonderen Seite zu buchen und erweitert die Einblicke in das Gebiet künstlerischen Schaffens, wobei man sich aber immerhin bewußt sei, daß, auf andere Kunstgattungen übertragen, diese Entstehungsart natürlich nicht vereinzelt dasteht.

Es wird unmöglich sein, einen in Worte zu fassenden Grundgedanken aus dem Werke herauszulesen, was in einem Fall, wo durchgehends so schöne und tiefe Gedichte und Sprüche gewählt sind, auch sein Gutes hat. Der Titel: Von deutscher Seele ist deshalb gerade in seiner Allgemeinheit sehr gut gewählt. Greift sie dort, wo sie jeder fassen kann, der eine hier, der andere dort; wer wird sagen wollen, daß sie gerade dieses oder jenes Bestimmte sei. Träumt und handelt, denkt an den Tod und an helle Tage, zaust euch mit dem Sturm, so falsch das Leben ist, wagt es immer frisch von neuem, grabt euch in die wunderbaren Geheimnisse der Nacht, die euch offenbart, was einst der fröhliche Tag gebracht, denkt über das Leben nach: „Wir wandern nun schon viel hundert Jahr und kommen doch nicht zur Stelle" (eine ganz eminente, großartig gesehene und gegebene Partie), und wenn's dann heißt:

Was ich wollte, liegt zerschlagen,
Herr, ich lasse ja das Klagen,
Und das Herz ist still.
Nun aber gib auch Kraft zu tragen,
Was ich nicht will...,

und Pfitzner das Wort „nicht" mit einer allerdings ganz uneichendorffischen barocken Wucht emporschleudert oder er sich auf die Stelle: Der jagt dahin, daß die Rosse schnaufen, mit geradezu grotesker Phantasie stürzt und für einige Augenblicke ein Rasseln, Peitschen und Knallen losgeht, daß man selbst glaubt, unter die Räder zu kommen, so mag man wohl vom ästhetischen Standpunkt Einwendungen erheben und das Verfahren subjektiv nennen, aber gegeben und gekonnt ist Derartiges denn doch mit Dämonie. Und immer wieder das Sichhinwenden zur Natur, zu der geheimnisvollen Welt des Waldes und der Wellen, die einem Pfitzner, gleich wie Eichendorff, Symbole des Lebens sind; man erhält da wirklich immer wieder Kunde von deutscher Seele, stößt auf Töne, die man schon lange nicht mehr in der deutschen Musik vernahm. Wie gesagt, klar faßbar ist diese Seele nicht, es geht fast ziellos hin und her, eine eigentliche „Organisation" fehlt, aber wer könnte sagen, ob die heutige „deutsche Seele" nicht in scheinbarer Ziellosigkeit sich erst wieder finden muß, um zu wohlausgereiften, planvollen Taten zu gelangen! Ich sage scheinbar! Denn der Schluß mit seinem geradezu überwältigenden, unerschütterten Bekenntnis zu einem ausgesprochenen Deutschtum weist schließlich auf einen Untergrund, auf dem zu bauen sein wird, und daß am Ende das Werk doch aus einheitlichen, wenn auch eigenwilligen Kräften hervorgeströmt ist. Mit all dem soll vor allem auch nur gesagt sein, daß man einem Werk gegenübersteht, das gerade auch in menschlicher Beziehung auf mannigfachste Weise anregt, es sein Wesen auch in einer großen geistigen und gefühlsmäßigen Mannigfaltigkeit hat und gerade auch deshalb als spezifisch deutsch angesprochen werden muß. Ein derartiges Werk muß auch öfters aufgeführt werden, denn in alles seelisch Mannigfaltige muß man sich hineinleben.

Auch der Riedelverein machte sich wieder einmal an eine ganz große Aufgabe, an Bachs H-Moll-Messe, die er seit Jahren dem Bachverein überlassen hatte. Es wird dem jetzigen Verein schwer sein, sich auf dem Gebiet der Bachpflege die frühere Bedeutung wieder zu erobern, da hier nun einmal Dinge mitsprechen, die sich nicht so ohne weiteres, selbst beim besten Willen eines an sich so trefflichen Chorleiters wie Max Ludwig, geben lassen. Gerade zu der Hohen Messe gehört eine Persönlichkeit, an die man in Sachen Bachs ohne weiteres glauben oder die so zwingend stark sein muß, daß man unmittelbar überzeugt wird. Bach ist ein Lebensstudium, man muß mit ihm gerungen haben, bei M. Ludwig hat man aber noch das Gefühl, daß er zu Bach erst hingelangt und zudem seine Seele nicht in Bachschem Wesen verankert ist. Man hörte vieles, das man als getroffen bezeichnen kann, stieß dann auch auf Partien, die das Angedeutete nur allzu deutlich beleuchteten. Mit dem Koloß H-Moll-Messe irgendwie fertig zu werden, gehört auch nach wie vor zu der vielleicht schwierigsten Aufgabe auf diesem Gebiet. — Im Sommerkonzert des Universitäts-Kirchenchores zu St. Pauli trat der unermüdlich die „Neueste deutsche Kirchenmusik" propagierende Kantor Prof. H. Hofmann wiederum für diese ein, und zwar, soweit ich das Konzert hören konnte, mit Glück. Das beste will ich vorausnehmen, die Choralmotette „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (für sechsstimmigen Chor und Blasorchester) von Georg Schumann, ein derart kompaktes, einfach-kerniges, echt protestantisches Kirchenstück von überzeugender, ungebrochener Kraft, daß man nur sagen kann, in einer derartigen Kunst liegen die Wurzeln wirklicher Kirchenmusik. Da ist nichts Gesuchtes und Gewolltes, sondern das Ganze löst sich mit einer so gesunden Kraft aus, daß dagegen alles andere in dem Konzert zurücktrat, auch die unmittelbar vorangehende „geistliche Früh-

lingskantate" von Fritz Martin, dem Organisten an der Weimarer Stadtkirche, ein Werk, das sehr gute und poetische Stellen enthält, aber aus verschiedensten Gründen eine nachhaltige Wirkung etwas vermissen läßt. Immerhin, das Konzert zeigte, daß man in der protestantischen Kirchenmusik wieder zu einer gehaltvollen Einfachheit zurückzukehren gewillt ist und den zersetzenden Tendenzen der modernen Musik kritischer gegenüberzustehen beginnt. In einer Choralkantate „O Welt, sieh hier dein Leben" von dem Leipziger Hans Hiller stößt man auf das Regersche Verfahren, ein vielstrophiges Kirchenlied zu behandeln, doch fehlt alle harmonische Überladung, die Gemeinde wird weit stärker herangezogen, dann aber wird von dem Mittel der Variierung ein sehr glücklicher Gebrauch gemacht, so daß es zu einigen recht bedeutsamen Stellen kommt. Von zwei Liedern des unseren Lesern bekannten W. Flath war das eine, ein „Gebet", ein ähnlicher Treffer wie das hier vor einigen Monaten mitgeteilte Volkslied, das andere zerbröckelte aber um so nachdrücklicher in moderner Deklamation. Als ob nicht jeder, auch modernste, Komponist, so ihm wirklich einmal eine Melodie einfiele, wüßte, daß er in diesem Fall auch als Bearbeiter der Melodie auf Künsteleien verzichten kann. Hat man aber nichts Rechtes unter den Händen, dann ist man, selbst als ehrlichste Haut, auf Schwindel, oder wie man es bezeichnen will, angewiesen. Ein Konzertino in altem Stil für Streichorchester und Orgel von K. Hoyer op. 20 enthält manches Frische, man verspricht sich am Anfang eine volle Wirkung, die sich dann aber doch nicht einstellt. — Auch einer Aufführung der Opernschule des hiesigen Konservatoriums wohnte ich teilweise bei, sah und hörte den zweiten Akt des „Figaro" und freute mich über manches. Machte auch vor allem das ganze Spiel noch einen novizenhaften Eindruck, und sind manche der Darsteller für ihre Aufgaben überhaupt noch zu jung, so stieß man denn doch auf verschiedene Kräfte, die für kleinere und mittlere Bühnen bereits in Frage kommen, so vor allem Frl. M. Weigand als Gräfin mit ihrem sehr schön gepflegten, weich und vornehm berührenden Sopran. Auch die Herren W. Philipp (Graf) und H. Müller (Figaro) werden sich bereits behaupten können, sowie die niedliche Stimme von Frl. E. Thiemann, wenn sie zwar auch von einer Susanna noch nicht die Spur in sich hat. Über den Cherubin muß man allerdings schweigen. —

Vom 15. bis 19. Juli stand Leipzig immerhin einigermaßen im Zeichen der blauen Mützen der Universitätssängerschaft zu St. Pauli, die ihre 100jährige Stiftungsfeier unter stärkster Beteiligung ihrer von allen Seiten herbeigeströmten alten Herren beging, leider sowohl unter der Ungunst des Wetters als auch der streikenden Gastwirtsangestellten litt. Der „Paulus" ist, was Fernerstehende wissen müssen, nicht nur ein sich allein lebender studentischer Gesangverein, sondern gehört mit in das allgemeine Musikleben Leipzigs. Gegründet wurde er als studentischer Kirchenchorverein für die Pauliner-(Universitäts-)kirche, dessen „Hauptzweck es ist, den Kirchensang zu leiten und durch Aufführung guter kirchlicher Gesangstücke ohne alle weitere Instrumentalbegleitung — die Orgel ausgenommen — das Gemüt zu religiöser Andacht zu stimmen". Bis in die neuere Zeit hat auch die Sängerschaft immer wieder in der Kirche gesungen — heute besitzt diese Kirche im oben genannten Universitäts-Kirchenchor zu St. Pauli ihren eigenen Chor —, wie denn über alles den „Paulus" Betreffende eine groß angelegte, auf das Fest erschienene und gegen 600 Seiten starke Geschichte von Prof. Dr. R. Kötzschke des genauesten unterrichtet. Seit dem Winter 1840/41 wirkt der „Paulus" in den Chorkonzerten des Gewandhauses mit, so daß er der einzige „Verein" war, dem für seine eigenen Konzerte diese vornehmste Konzertstätte Leipzigs bei Mitwirkung des Gewandhausorchesters zur Verfügung stand. Häufig hat der „Paulus" sich auch sonstigen künstlerischen Veranstaltungen gewidmet, durch seine Mitwirkung an Tonkünstlerfesten des deutschen Musikvereins ragt er auch in das allgemeine deutsche Musikleben. Kurz, es liegt innere Berechtigung vor, der Hundertjahrfeier der Sängerschaft an dieser Stelle zu gedenken. Von den künstlerischen Veranstaltungen kommen hier drei in Betracht, die Feier für die Gefallenen im Völkerschlachtdenkmal — die ich nicht besuchte —, das Kirchenkonzert in der Paulinerkirche und das eigentliche Festkonzert im Gewandhaus. Dem Programm des Kirchenkonzerts hätte man gern mehr spezifisch Paulinermäßiges gewünscht, indem der größere Teil aus Stücken bestand, die man auch in anderen Konzerten hören kann, so eine Baßarie von J. S. Bach, drei der biblischen Lieder von Dvořák, Violinstücke von W. F. Bach und Ernst Müller, dem bekannten, vortrefflichen Organisten dieser Kirche und Ehrenmitglied der Sängerschaft, von dem auch die das Konzert einleitende, sehr stimmungsvolle Passacaglia für Orgel stammte, ferner dem A. Brucknerschen Männerchor mit Orgel „Trösterin Musik". Nur zwei Werke hatten unmittelbare Beziehung zum Fest, Joh. Gottf. Schichts 1822 komponierter und dem „Paulus" gewidmeter Lobgesang für Männerchor a-cappella sowie korrespondierend mit diesem deutschen „Tedeum", ein für diese Feier komponiertes lateinisches Tedeum des hiesigen Komponisten Hermann Kögler. Die Gegenüberstellung von einst und jetzt war somit das Besondere des Konzertes. Glücklicherweise bestand die Gegenwart den Vergleich mit einst in seiner Art sehr gut. Schicht, der bekannte einstige Gewandhauskapellmeister und Komponist des Oratoriums „Das Ende des Gerechten", ist zwar eine starke melodische Begabung gewesen, aber ohne wirkliche geistige Kraft, so daß man ihn, man mag sich mit ihm beschäftigen wie man will, immer wieder bald satt bekommt, auch in einem derartigen Stück wie seinem Lobgesang. Aller tieferen Charakteristik, fußend auf einem wirklichen Erfassen des Textes, weicht er aus, so daß man eben einer geistig marklosen, zufriedenen Melodik gegenübersteht, gegen die seinerzeit Schumann geradesogut seinen Kampf führte wie gegen die Philister im Konzertsaal und in der Hausmusik. So dankt und bedankt man sich zugleich für den Gruß aus der allerersten Zeit des „Paulus". Geistig weit höher steht Köglers Tedeum für Männerchor, Baßsolo und Orgel, wenn es mir auch scheint, als wäre der Komponist aus Mangel an Zeit mit der Durchdringung und Gestaltung seines Vorwurfs nicht völlig fertig geworden — und er hätte dies und jenes etwas übers Knie gebrochen. Der erste Abschnitt ist ganz ausgezeichnet. Mit wirklicher Plastik werden die einzelnen Ausdrücke gefaßt und melodisch-deklamatorisch geformt, frei und konzentrisch zugleich strömt dann imponierend als vorläufiges Resultat das Sanktus hervor. Das weitere zersplittert etwas; unerwartet, erst ganz am Schluß, als man an etwas derartiges überhaupt nicht mehr denkt, tritt auch der Solobaß hinzu, der für das Vorhergehende schon seine guten Dienste hätte leisten können. Äußerst gehaltvoll ist dann die Schlußfuge, trotz aller Kunst natürlich, wie man auch an diesem Werke zu erkennen glaubt, daß die protestantische Kirchenmusik den Weg zu einer gehaltvollen Natürlichkeit sucht und zu finden beginnt.

Sein hervorragendes Können zeigte der jetzige Paulinerchor besser als in dem Kirchenkonzert in dem weltlichen, dem Festkonzert. Die Pauliner stehen seit 1908 unter der Leitung von Prof. Friedrich Brandes, der in gesanglicher Beziehung für die Sängerschaft nach der wenig glücklichen kurzen Periode unter Reger die Rettung gebracht hatte und mit ruhiger Sicherheit, in

stiller Bescheidenheit und echtem Können seines schwierigen, bei dem fortwährenden Wechsel der Sänger nicht immer sehr dankbaren Amtes waltet, gerade auch in diesem Konzert seinen Chor zu wirklichen Siegen führte, vor allem durch die Wiedergabe von Schumanns unwiderstehlichen „Die Minnesänger". Mit zwei Chören „Die Herzen ruhn" und „Gruß" war H. Langer, der über vierzig Jahre amtierende Idealdirektor des Paulus (1843—1887), vertreten, und mit Recht. Seine Musik liegt zwar in ihrer ziemlich deutlichen Zugehörigkeit zur Liedertafelmusik hinter uns, aber man läßt sich, die Bedeutung des Betreffenden für die Feiernden im Auge habend, derartiges ganz gerne gefallen. Ferner wurde die Bekanntschaft mit dem als Komponist durchaus ernst zu nehmenden alten Herrn des Paulus Ernst Reinstein vermittelt, von dem einige sehr stimmungsvolle Orchestergesänge zum Vortrag gelangten. Vor allem das zweite „Jetzt rede du!" ist durchaus ernst zu nehmen, zumal es von Alfred Kase, der ganz herrlich sang, vorgetragen wurde. Den Schluß der A-cappella-Vorträge bildete das berühmte Morgenlied von Rietz, das man allerdings in seiner letzten Strophe erheblich anders auffassen kann. Glänzend war das Konzert mit dem Meistersingervorspiel eröffnet worden, das Brandes mit dem Gewandhausorchester in einer Weise gab, als hätte man einen Orchesterdirigenten vor sich. Nur traten die Blechbläser gelegentlich zu stark hervor.

Etwas Besonderes bot nun aber das Konzert mit der Erstaufführung von Heinrich Zöllners Chorwerk Babylon für Männerchor, Tenor- und Baritonsolo und großes Orchester op. 145. Der Text, auf dem Epos „Der Fall Babylons" von Ad. Böttger fußend, stammt von dem Komponisten und seiner Gattin und behandelt das Ende Belsazars, also den gleichen Vorwurf wie Händel in seinem Oratorium „Belsazar". Daran hat man immerhin zu erinnern, nicht Händels, sondern des Textes wegen. Wir glauben es im 19. Jahrhundert vor allem hinsichtlich der Bildung sehr viel weiter gebracht zu haben als die früheren Jahrhunderte, die „fortschrittliche Entwicklung" gründet sich nicht zum wenigsten auf diese Annahme; es wäre aber allmählich an der Zeit, auch dieser Frage offen ins Gesicht zu sehen, und dazu geben die von Musikern verwendeten Texte reichlich Gelegenheit. Händels Belsazartext behandelt das Ganze als weltgeschichtlichen Vorwurf mit weitesten Perspektiven, der Böttger-Zöllners als dankbares Sujet für einen Komponisten, der da weiß, was man einem derartigen verdanken kann. Damit ist nach dieser Seite hin alles Nötige über den Text gesagt, nur sei darauf hingewiesen, daß dieser Belsazar gewissermaßen in Schönheit, mit freudenverklärtem Preislied auf das „herrliche, göttliche Babylon" stirbt, also so etwas wie ein Kerl bleibt, dem mitsamt den andern Babyloniern der Tod eigentlich ein Fest erscheint (Wenn Tod uns umblitzt, wenn Stein uns umsaust, wenn Pfeil uns umschwirrt, ist Frühling und Lust!). Ich bedaure bei dieser Auffassung einzig, daß Belsazar nicht ein besonders schönes Lieblingsweib beigegeben ist, die nun mit einem strahlenden Sopran dieses Ende in trunkener Schönheit noch verklärt hätte. Bei Derartigem gehören nun einmal „Weibsen" her, zumal diese ihre ganz gehörige Rolle auch bei den Babyloniern gespielt haben. Musikalisch enthält das Werk neben manchem Äußerlichen und Lärmenden geistvolle Partien, vor allem gleich am Anfang, „Daniel in der Löwengrube". Der langatmige Text wird da auf derart wirkungsvolle Art vom vielfach unisono vorgehenden Chor bewältigt, daß man sich alles, nur nicht langweilt. Wirkungsvoll und unmittelbar packend wächst aus dem Chor die erste große Soloszene Daniels hervor, dessen Part sich allerdings im Verlauf immer mehr ins rein Deklamatorische verliert, wobei der Nachdruck einseitig auf das überaus effektvoll behandelte Orchester gelegt wird. Es ist überhaupt viel „Oper" in diesem Chorwerke, den spezifischen Theatraliker verleugnet Zöllner nicht und will ihn auch nicht verleugnen, weil er selbst fühlt, daß ganz besonders hier sein starkes Talent verankert ist. Zu etwas geschlosseneren Gesangsstücken gelangt Belsazar, der wie der Händelsche, Tenor singt und in dem Tenoristen Paul Stieber einen trefflichen Vertreter fand, während für den Daniel A. Kase sein ganzes Können einsetzte. Aber nach Seite des Sologesanges erwartete man hier von Zöllner etwas mehr, der aber offenbar sogar mit Absicht den Hauptnachdruck auf Chor und Orchester legte. Daß das Werk des einstigen Paulus-Dirigenten mit großem Beifall aufgenommen wurde, versteht sich von selbst, zumal sich der Chor tadellos hielt.

Musikbriefe

AUS KÖLN

Von Dr. Willi Kahl

H. Abendroths erfolgreiche Brucknerpropaganda in Köln, der einstigen „Brahmsenklave" mit all ihrer früheren Brucknerfeindseligkeit, beschert uns jedes Jahr eine neue, hier noch unbekannte Sinfonie dieses Meisters, so jetzt in den Gürzenichkonzerten die sechste. Man ist nun in den Programmen auch schon lange vom Standpunkt eines „Entweder-Oder" zu einer Synthese eines friedlichen „Sowohl-Als-auch" gelangt und läßt neben Bruckner Brahms spielen, diesmal dessen Doppelkonzert (Bram-Eldering und Em. Feuermann). Die Münchener Neuromantik ist dank Abendroths persönlichen Beziehungen zur Thuilleschule dieses Jahr vielleicht etwas über Gebühr zu Wort gekommen. Von H. Bischoff hörte man eine bei aller Bindung an die Straußnachfolge doch durch manchen Zug ins Volkstümliche sympathische D-Moll-Sinfonie. Ein farbenreiches, klanggesättigtes Klavierkonzert in E-Dur von J. Marx spielte W. Gieseking in seiner unübertrefflichen Art. Eine fesselnde Neuheit war die von Reger selbst veranstaltete Orchesterbearbeitung seiner Beethovenvariationen. Die Tradition der Passionsmusik innerhalb der Gürzenichkonzerte wurde diesmal mit einer nicht in allem an frühere Aufführungen heranreichenden Darbietung der Johannis- statt der Matthäuspassion unterbrochen.

Dieses letzte Gürzenichkonzert erfuhr, wie dies neuerdings in dankenswerter Weise immer zu Ostern geschieht, eine Wiederholung in der Reihe der Volkssinfoniekonzerte des städtischen Orchesters unter Abendroths Leitung. Aus diesen Veranstaltungen, die sich in breitestem Umfange, wenn auch nicht immer zum Vorteil ihrer volksbildnerischen Tendenzen, der Moderne annehmen, wären als bedeutsame Neuheiten noch zu nennen eine von Brucknerschem Geist nicht unberührte, gut gearbeitete Sinfonie „Per aspera ad astra" von A. Scharrer, ein stark vergrübeltes Violinkonzert und eine durch G. Hauptmanns „Und Pippa tanzt" angeregte „Sinfonische Ouvertüre" voll Temperament und Farbigkeit von E. Bohnke, endlich eine erfindungsfrische Sinfonietta des jungen Rheinländers Hans Haaß.

Eine führende Stellung im Kölner Konzertleben behaupten immer noch durch die stilvolle Haltung ihrer Programme und durch die überragende Persönlichkeit

ihres Dirigenten die von O. Klemperer veranstalteten Opernhauskonzerte. In ihnen stand eine Aufführung von Beethovens achter und neunter Sinfonie, namentlich durch die Leistungsfähigkeit eines eigens zu diesem Zweck zusammengestellten Chores und durch die seltene Ausgeglichenheit des Solistenquartetts (die Damen Klemperer, Grimm-Mittelmann, die Herren Schröder und Schorr) auf einer künstlerischen Höhe, die eines Musikfestes würdig gewesen wäre. Klemperers hingebungsvoller Arbeit für das abseits vom Wege liegende und nur schwer zugängliche Moderne verdankt Köln fernerhin die Bekanntschaft mit A. Schönbergs „Pierrot Lunaire", aufgeführt im Rahmen der Gesellschaft der Künste, wobei Frau Gutheil-Schoder (Wien) die schwierige Sprechpartie übernommen hatte.

Zeitgenössischer Musik den Weg zu ebnen, ist hier die besondere Aufgabe einer Gesellschaft für neue Musik, in deren Vortragsabenden die Regerpropaganda einen breiten Raum einnimmt, aber auch sonst manches zu hören ist, woran das sonstige Konzertleben achtlos vorübergeht. Pianisten wie E. Zuckmayer und E. Schulhof vermittelten die Bekanntschaft mit moderner Klaviermusik namentlich des Auslandes, als Spezialist für die französischen Impressionisten gab W. Gieseking einen Debussyabend, dann erlebte vor allem ein gehaltvolles, in seiner monumentalen Schlußfuge von stärkster Schöpferkraft zeugendes Streichquartett von E. Anders (Berlin) seine Uraufführung durch das Kastertquartett. Soweit die Gesellschaft für neue Musik grundsätzlich einheimische Komponisten nicht berücksichtigen kann, wird ihre Tätigkeit aufs beste vom Kölner Tonkünstlerverein ergänzt. Namen wie J. Eidens, H. Lemacher, H. Henrich vertraten in seinen Programmen das Schaffen einer aufstrebenden jungrheinischen Komponistengeneration, andere Veranstaltungen waren der Münchener Schule, den Österreichern und R. von Koczalski gewidmet.

Für musikalische Volksbildung wirkt weiterhin neben dem schon vortrefflich geschulten Kölner Volkschor (Dirigent: E. J. Müller) das Kölner Volksorchester unter Fr. Zaun mit glücklichem Wechsel von sinfonischen und philharmonischen Konzerten vornehmen Gepräges. Die Kölner Erstaufführung der erst kürzlich aufgefundenen G-Moll-Ouvertüre von Bruckner wurde zu einem Ereignis von weittragender künstlerischer Bedeutung. Den Zaunschen Konzerten wäre nur eine ganz andere Anteilnahme des Kölner Publikums zu wünschen, das hier gute und beste Musik zu geringen Eintrittspreisen hören kann, während die führenden Veranstaltungen des städtischen Orchesters, die Gürzenichkonzerte durch das Patronatssystem, die Volkssinfoniekonzerte durch Kartenabgabe an die Gewerkschaften, immer Tausenden von Musikhungrigen verschlossen bleiben werden.

Die Kammermusikabende des Gürzenichquartetts galten dieses Jahr ausschließlich Brahms, die des Brühler Schloßquartetts, das z. Zt. in einer Umwandlung begriffen ist, führten ihr Programm „Die Entwicklung der Kammermusik" erfolgreich zu Ende und hoben sich wiederum durch äußere Haltung und inneren Geist wesentlich vom sonstigen Konzertgetriebe ab. Nur selten, aber dann immer mit ausgereiften Leistungen, wagt sich das Schulze-Prisca-Quartett an die Öffentlichkeit. Ein besonderes Verdienst war es, sich wieder einmal des Kölner Theoretikers Fr. Bölsche mit seinem zweiten Streichquartett zu erinnern. Gleichzeitig hörte man ein fesselndes Variationenwerk für Streichquartett von R. Oppel.

Zwei Konzertagenturen versorgen in der Hauptsache Köln mit Solistenabenden. Die Kölner Konzertdirektion ist allerdings mit dem z. T. selbstverschuldeten Zusammenbruch ihrer Meisterdirigentenkonzerte, worüber schon berichtet wurde, fast von der Bildfläche verschwunden. Auf gesünderer Grundlage und mit einem durchweg erkennbaren ernsten Kunststreben wirkt die Westdeutsche Konzertdirektion (H. Dubois). Außer einer erdrückenden, natürlich niemals ganz gleichwertigen Menge von Solistenkonzerten veranstaltete sie auch Kammermusikabende und eine Reihe von sogenannten Meisterkonzerten.

Der Oper fehlt gegenüber früheren Zeiten der nötige Unternehmungsgeist, mit dem man sonst hier, zeitweise in geradezu vorbildlicher Weise, mit dem zeitgenössischen Schaffen Fühlung zu nehmen bestrebt war. Es gab als Uraufführungen das „Tanzdrama aus dem Orient" „Die Nabijja" von Fr. Fleck, ein farbenreiches und in seiner musikalischen Exotik von frischer und gesunder Erfindung belebtes Werk, und kurz vor Schluß der Spielzeit noch Zemlinskys „Zwerg". Die Mühe, die man auf dieses „tragische Märchen" verwandt hatte, machte sich reichlich belohnt. In vornehmer Gewähltheit der musikalischen Mittel spricht hier eine warmblütige Musik zu uns, der es leider nicht zum Vorteil diente, daß man ihr Strawinskys phantastisches Ballett „Petruschka" folgen ließ. Für sich genommen ist dies Ballett aber in seiner naturalistischen Gestaltung des Grotesken ein genialer Wurf. Unsere Oper wird sich, wenn die Gründe für ihr vorsichtig abwägendes Verhalten der Moderne gegenüber zum guten Teil auf technischem Gebiete liegen mögen, in Zukunft doch mindestens all der sonstigen Aufgaben — um nur eine Wiederbelebung mancher romantischen Oper oder Glucks zu nennen — erinnern müssen, die sie sich, ohne ihr Versprechen einzulösen, schon für diese Spielzeit gestellt hatte.

Eine wirksame Ergänzung des Spielplans der städtischen Bühne bildeten die Vorstellungen der Kölner Volksoper unter Fr. Zaun und auf dem Sondergebiet des Offenbachschen Einakters die Darbietungen der „Laterne" (künstlerische Leitung: W. Görg und M. Hammerschmidt).

Köln steht jetzt im Zeichen seiner Musikfeste. Das zweite rheinische Kammermusikfest hat sich dem ersten im vorigen Jahre würdig angeschlossen. Hierüber und über das 92. niederrheinische Musikfest in Köln soll noch besonders berichtet werden.

AUS MÜNCHEN

Von Heinrich Stahl

Die Nachfrage entspricht nicht dem Angebot: eines ähnlichen zeitgemäßen Jargons müßte man sich eigentlich bedienen, um die Kunst auch in der Berichterstattung allmählich vollends unter die Räder des geschäftlichen Lastwagens zu bringen. Kaum hat man sich sehr deutlich überzeugt, daß der Frühjahrsüberdruß an Konzerten notorisch ist, so rüstet man zu einem Sommerfeldzug, in dem freilich schon jetzt einige Schlachten verloren wurden. Auch die Bundesgenossen „Deutsche Gewerbeschau" und „Oberammergauer Passionsspiele" werden nicht mehr alles retten können.

Ehe wir aber den jetzigen Stand zu beleuchten versuchen, wollen wir noch einiger Institute und Vereinigungen gedenken, die hochwertig Musikalisches „auf den Markt" warfen, das doch besagter Nachfrage sich erfreuen könnte. So brachte Siegmund von Hausegger im Konzertverein die ausgezeichnet gearbeitete, etwas überdehnte und nicht mit genügend freiem Humor gesegnete „Heitere Serenade" von Josef Haas; schön ausgeglichene, sehr kultivierte und teilweise dämonisch-machtvolle Orchestergesänge von H. W. v. Waltershausen, die Hedy Iracema-Brügelmann eindrucksvoll vortrug; ferner das neue Wege gehende,

bayerische Volkstänze und -melodien einschließende „Sommeridyll“ für kleines Orchester von August Reuß, ein zweisätziges, köstliches, trotz seiner einfachen Struktur in seinen tieferen Werten nicht sofort erschließbares Werkchen, das den begabten Münchener Komponisten als bewußt an Formenklarheit festhaltenden Modernen kennzeichnet.

Hans Knappertsbusch kam, sah und siegte. Wie es gelungen ist, Hausegger dem Konzertverein zu erhalten, so mündete die Krise der Akademiekonzerte und der Staatsoper in die definitive Anstellung Knappertsbuschs, der nicht nur als Konzertdirigent namentlich an Brahmsscher Sinfonik hervorragende Befähigung nachwies, sondern ebenso in der Oper u. a. als Leiter einer Meistersingeraufführung triumphierte.

Die großen Chorvereinigungen boten in den letzten Monaten manches Schöne. A-cappella-Vorträge der unter künstlerischer Leitung Prof. Eberhard Schwickeraths stehenden „Konzertgesellschaft für Chorgesang“, die auch Brahms' gedachte (Ein deutsches Requiem), sind ein nicht alltäglicher Genuß; Dr. Ludwig Landshoff mit seinem „Bachverein“ legte es mit vollem Recht darauf an, vernachlässigte Werke der älteren Literatur, so von Händel das weltliche Oratorium „L'Allegro il Pensieroso ed il Moderato“ oder Mozarts „Krönungsmesse“ und eine Auswahl von dessen interessanteren geistlichen Werken, trotz der beschränkten chorischen Mittel einem aufhorchenden Publikum vorzuführen. Der Münchener Lehrergesangverein braucht seinen glänzenden Ruf nicht zu verteidigen: er ist unentbehrlich und viel herangezogen, sei es nun, daß man bei Aufführungen der „Neunten“, der „Missa solemnis“ von Beethoven oder der Bachschen „Matthäuspassion“ seiner durch die zielbewußte Tätigkeit des Chormeisters Eduard Zengerle ständig gesteigerten wirksamen Hilfe nicht entraten kann. In intimerem Rahmen spielen sich die Veranstaltungen der „Bürgersängerzunft“ ab, verdienen aber ausdrücklichste Anerkennung, weil es sich gerade in der Reihe von Konzerten verflossener Saison klar erwiesen hat, daß die rastlose Bemühung und der künstlerische Geist des ständigen Dirigenten Richard Trunk — des rühmlichst bekannten Komponisten, der auch als solcher und als Begleiter am Flügel in zahlreichen Fällen gefeiert wurde — Höchstleistungen chorischer Disziplin und Hingabe an die feinsinnigen Intentionen des Führers erreichte.

Die „Philharmonischen Konzerte“, weiter unter künstlerischer Leitung von Julius Rünger stehend, erfreuten sich auch dieses Jahr regen Zuspruchs und zunehmender Erfolge. Große Orchesterkonzerte wechselten ab mit solistischen Darbietungen und erlesenem Kammermusizieren. Es ist gewiß nicht leicht, in idealer Absicht eine neue Unternehmung größeren Stils neben den schon vorhandenen ins Leben zu rufen und am Leben zu erhalten: Julius Rünger, dem temperamentvollen und zugleich gründlichen Kenner namentlich Straußischer Sinfonik ist das gewagte Experiment nunmehr als geglückt zu quittieren. Große persönliche Opfer, mutig-bescheidene Einsetzung für weniger Bekanntes und weniger Bekannte, ein feuriges Interesse für seine Dirigentenaufgaben und das Gesamtniveau der Serie, freilich auch die von Konzert zu Konzert verständnisvollere Mitarbeit des Konzertvereinsorchesters führten zu einem in der Hauptsache Richard Strauß (Macbeth) und Brahms gewidmeten Schlußmusizieren von bedeutender Eindruckskraft, so daß man den Darbietungen des nächsten Winters mit aufrichtigem Interesse entgegensehen darf.

Nunmehr sind wir, nicht gerade mit vollen Segeln, in das musikalische Sommervergnügen der bayerischen Hauptstadt gesteuert. Die Fremden, auf die man vielleicht weitgehende Hoffnungen gesetzt, stellen das kleinere Kontingent, von den Einheimischen erscheinen diejenigen, die Hitze, Uebermüdung, Sorgen nicht davon abhalten, beispielsweise Brahms zu huldigen, und die sich auch bei verschlimmerten Verhältnissen, mag Brahms nun etwas länger oder kürzer her tot sein, niemals ganz werden davon abhalten lassen. Das eine Gute hat jedenfalls das unter dem Ehrenvorsitz des bayerischen Ministerpräsidenten Grafen Hugo von Lerchenfeld am 17., 18. und 19. Juni veranstaltete Brahmsfest zutage gefördert: daß nämlich durch das größte Geschrei nach Atonalismus und verschwommener (lies: „freierer“ oder „genialer“) Klangmischerei der Sinn für architektonischen Aufbau und Logik der Form, mag sie nun „klassisch“ oder „modern“ anmuten, sich nicht aus der Welt schaffen läßt. Brahms feierte in der Begeisterung jener drei Tage nicht Auferstehung, er bewies einzig, daß er noch da sei. Aber es gibt Wahrheiten, die man oft wiederholen muß, weil sonst der Teufel die Gelegenheit wahrnimmt, sie wegzudisputieren.

Der erste Abend war der Kammermusik gewidmet: die Cellosonate in F, die Violinsonate in D-Moll, das Klaviertrio in H, lauter schönheitgeschwellte Werke, bildeten das Programm. Elly Ney enttäuschte etwas wegen starker seelischer und pianistischer Askese; Josef Szigeti nicht weniger, bei aller korrekten Sauberkeit des Spiels, durch einen kleinlichen, Brahms schlecht zu Gesicht stehenden Zug. Einzig Paul Grümmer traf den schlichten, scheinbar anspruchslosen, doch bedeutsamen Ton innigen Musizierens, was indessen nicht hinreichte, um im Trio einheitliche Geschlossenheit zu erzielen. Durch temperamentvolle Interpretierung des Klavierkonzertes in D-Moll rehabilitierte sich Frau Ney bis zu einem gewissen Grade am zweiten Abend, obgleich ich persönlich, offen gestanden, kein großer Freund so starken pianistischen Draufgängertums und unberechenbarer Genialität der Stunde und des Augenblicks bin. Luise Willer, die prächtige Altistin unserer Staatsoper, und der Männerchor des Münchener Lehrergesangvereins, das Orchester der Staatstheater und Bruno Walter als Dirigent schlossen sich zusammen, um eine eindrucksvolle Wiedergabe der Rhapsodie, op. 53, zu ermöglichen. Die erste Sinfonie bildete den Beschluß des Konzerts, in vielen Einzelheiten von Bruno Walter schön ausgedeutet, im letzten Satz von tumultuarischer Grandiosität — im ganzen, ich kann mir nicht helfen, kein Brahms, bald innerlich zu unbeteiligt, zu fremd abgetan, bald, wie eben am Schlusse, zu chaotisch, hemmungslos leidenschaftlich losgelassen. In eine würdige, von Robert Heger geleitete Aufführung des „Deutschen Requiems“ klang das Fest aus. Neben den Solisten, der rasch und mit Recht zu Ruhm gelangten Sopranistin Amalie Merz-Tunner und Friedrich Brodersen leisteten wiederum Lehrergesangverein und Staatstheaterorchester Allerbestes. Heißsporne ließen es sich nicht nehmen, am ersten Abend Frau Ney (nach reiner Kammermusik!) zu einer pianistischen Solozugabe zu verleiten, am zweiten die Ehrung Brahmsens für eine Bruno-Walter-Demonstration weiten Umfanges auszuschlachten — Zeiterscheinungen, die im Interesse reiner Kunst festgenagelt zu werden verdienen.

LONDONER SPAZIERGÄNGE

Musizieren und Finanzieren. Einkäufe bei Musik. César Thomson. The Goldsmith of Toledo. Ein französisches Streichquartett.

Von S. K. Kordy

In London wird man heute unwillkürlich zum Finanzminister. Das wäre ja an und für sich noch nicht gar so schlimm. Allein dort, wo man Musik plant, wo man Musik bespricht, wo man über Musik brütet — dort ist die Geldfrage immer unzertrennbar mit der Musik.

Die Zeiten haben uns schon längst den Rücken gekehrt, wo es sich darum handelte, daß auch der Künstler an der „finanziellen Seite“ seiner Konzertpläne Anteil nahm. Da war es immer der sogenannte Impresario, der musikalische Wohltäter, mit finanziellen Allüren. Der Mann, der statt des Künstlers lieber sich selbst popularisierte. Eine andere vermittelnde Spezialität war der charmante Agent mit dem typischen schlauen Lächeln. Heute läßt er sich mit Vorliebe Konzertdirektor titulieren, weil es besser „klingt“. Man weiß übrigens heute nicht recht, wie man sich in dieser Beziehung verhalten soll. Sollen Kunst und Finanz als Zwillingsschwestern oder etwa noch immer als Stiefschwestern angesehen werden!?

Gerade deshalb schien mir ein Artikel des geistvollen Londoner Kritikers Alfred Kalisch in der „Daily News“ mit der Überschrift: „Concert Finance“ um so interessanter. Kalisch erzählt, daß das jüngste Philharmonische Konzert in der großen Queens Hall das nette Sümmchen von 800 Pfund Sterlingen kostete, während die Einnahme bloß 600 Pfund ergab. Somit ein Defizit von 200 Pfund Sterlingen, und zwar bei ausverkauftem Saal! Man hat bald herausgebracht, daß die vielen Proben — die kostspieligen Proben — das Defizit herbeigeführt haben. Dieses traurige Ergebnis hat bloß eine Klasse der Gesellschaft in Freude versetzt: Das waren die Orchestermitglieder, die sich vergnügt die Hände rieben, da das Probenhonorar sehr oft in London die regelmäßige Gage übersteigt! —

Noch zwei weitere Histörchen erzählt Kalisch, die vielleicht wert sind, hier aufgenommen zu werden. Hans Richter, der zu jener Zeit noch neu für London war, dirigierte die Schlußproben von Webers „Euryanthe“. Der Jagdchor verlangt, daß die besten Bläser hinter der Szene spielen. Das Orchester weigerte sich und bedrohte dadurch die ganze Wirkung des Aktes. Richter in seiner gutmütigen Art, die mit einer noblen Überredungskunst gepaart war, appellierte an die Künstler im Orchester. Er betonte, daß wahrer Kunst und nicht kleinlicher Auffassung das Vorrecht gegeben werden müsse. Das Orchester weigerte sich dennoch, so daß ein Bläserchor direkt engagiert werden mußte.

Die zweite Historiette hat wohl nichts mit dem Orchester zu tun, sie zeigt aber den kaum faßbaren Dünkel der sogenannten Bühnengelehrten. Es war zur Zeit des Regimes Hammerstein. Die Zeit zum Beginn der Aufführung war längst verstrichen, das Publikum fing an ungeduldig zu werden, es trat der kritische Augenblick ein, in dem die „hoch oben“, somit die „Höchstgestellten“, sich nicht sehr artig zu benehmen pflegen. — Hammerstein ging persönlich auf die Bühne, um die Ursache der Verzögerung zu erfahren. Da wurde ihm mitgeteilt, daß sich beim Fixieren eines Ballkandelabers eine Menge Holzabfälle und sonstige Abfälle auf der Bühne abgelagert hatte, keine einzige der vielen Bühnenhände aber bewogen werden konnte, die Bühne zu säubern. Das Resultat war, daß Hammerstein in höchst eigener Person unter Assistenz des ersten Baritons (im Kostüm) sich mit Kehrbesen versahen, um der Sache ein Ende zu machen. Der humorvolle Teil der Begebenheit spielte sich am folgenden Gagentag ab: Da brachten Elektriker und Bühnentapezierer Separatnoten, in denen es wörtlich hieß: Für das Reichen von Gefäßen und deren Entleerung zehn Schillinge extra! Tableaux! —

Verbreitung und Macht der Musik haben in den letzten Jahren fast beunruhigende Dimensionen angenommen. Selbst dort, wo man ihren vermittelnden Einfluß am wenigsten voraussetzte, ist sie aufgetaucht. Tausende von Leuten, die früher beim Essen und Trinken an alles, nur nicht an Musik, dachten, können jetzt kaum ihre Mahlzeit halten, wenn nicht eine Barkarole oder wenigstens ein Intermezzo mithelfen, den Verdauungsprozeß zu bewerkstelligen. In neuester Zeit haben sogar die großen Warenhausemporien und sonstigen Riesenetablissements Londons guteingespielte Orchester engagiert, die während der ganzen Einkaufsdauer dazu beitragen, durch „klassischen“ Vortrag die Taschen des konsumierenden Publikums zu erleichtern. In London weiß man besonders gut, daß es sich bei Musikbegleitung viel leichter und angenehmer plaudern läßt, und so entfachen die „Gnadenarie“ und das Intermezzo aus „Cavalleria Rusticana“ mit regelmäßiger Pünktlichkeit das lebhaftere Konversationsbedürfnis. Natürlich muß die Musik dabei den Kürzern ziehen. Das Erfreulichste bleibt aber die unerschütterte Tatsache, daß dadurch eine Menge Orchestermusiker ihr gutes Auskommen finden. —

Wenn ein Sechziger aufs Podium steigt, um seine Kunst hören zu lassen, dann darf er sicher sein, daß von „Berücken“ kaum die Rede sein kann; das besorgen die Jungen. Daß aber ein Sechziger noch heutzutage verblüffen kann, das hat der Veteran César Thomson bewiesen. Er spielte mit einem Schwung und einer Verve, die manchem jungen Künstler förmlich den Neid in die Augen trieb. Ich erfuhr nachträglich, daß die eigentliche Absicht Thomsons nicht so sehr sein Konzert war, als daß ihn vielmehr das Bestreben leitete, sich in unserer Metropole niederzulassen, um angehenden Künstlern Unterricht zu erteilen. Einen derartigen Zuwachs an Londoner Lehrern läßt man sich schon gefallen. — Aus seinem Programm möchte ich besonders hervorheben: Capriccio in C-Moll, für Sologeige, von Locatelli, Siciliano in Es-Dur von Leclair (paraphrasiert und entwickelt oder, wie das Programm sagte: developed), Allegretto ed Allegro con fuoco in C-Moll von Tessarini und Fuga in C-Dur von Pichl. Diese vier Stücke und die Sonate Nr. XII op. 5 von Corelli-Thomson, spielte der Konzertgeber mit großer Bravour und abgeklärter Klassizität. Der moderne Teil des Programms brachte eine etwas zu redselige Berceuse in Es-Dur von Sinding, das Klavierimpromptu in As-Dur von Chopin-Thomson — hat das die Geigenliteratur notwendig? —, ein Danse Orientale in C-Moll von Rubinstein-Thomson und endlich die Etüde Chopins in G-Dur, zur Abwechslung ebenfalls von Thomson bearbeitet. Den Schluß des Programmes bildete eine Zigeunerrhapsodie, eine Originalkomposition des Veteranen, die zum ersten Male in London gehört wurde. Das Stück ist nach bewährtem Lisztschem Rezepte zubereitet und gibt dem Solisten reichliche Gelegenheit, sein höheres Können zu demonstrieren. Thomson wurde nach Gebühr bejubelt. —

The British National Opera Company hat uns mit einer Novität bedacht, die in Covent Garden jüngsthin ihre Uraufführung in London erlebte. Offenbachs angeblich nachgelassene Oper „Der Goldschmied von Toledo“ hat die Erwartungen nicht erfüllt, die an das Werk geknüpft wurden. Dort, wo in der Oper das Bizarre sich zu breit macht, kann ein nachhaltiger Erfolg kaum denkbar sein. Das Werk kommt vom Kontinent und enthebt uns somit der Arbeit, die Handlung zu erzählen. Außer einer Serenade ist auch nicht eine große Nummer darin, die wert wäre, hervorgehoben zu werden. Es ist wohl leichte, doch auch sehr viel seichte Musik darin. Man gab sich offenbar viel Mühe mit der Inszenierung und Aufführung, allein ohne nachhaltigen Erfolg. Percy Pitt, der das Werk vor Jahren in Deutschland sah und sofort ankaufte, dirigierte mit recht viel Schwung, doch schon nach der zweiten Aufführung mußte es wegen mangelnder Teilnahme abgesetzt werden.

Ein ausländisches Streichquartett, vorausgesetzt, daß es gediegen ist, darf in London fast immer auf Erfolg rechnen. Und wenn es dazu noch französisch ist, wie das Capet-Streichquartett, kann der Erfolg sogar

garantiert werden. Die Franzosen sind in der Regel nicht zu skrupulös klassisch, allein das Capet-Quartett bildet hierin vielleicht eine lobenswerte Ausnahme. Die Künstler spielten namentlich Schumanns op. 41 Nr. 3 in A überraschend schön. Die Attacke und Präzision im allgemeinen waren absolut überraschend, das Ganze mit einem Schwung wiedergegeben, den man bei französischen Klassikern nur ausnahmsweise antrifft. Das Quartett in C-Dur von Mozart hätte schlichter und vielleicht wärmer geklungen, wenn mehr Mozart als Capet darin gewesen wäre. Am meisten „zu Hause" fühlten sich die Spieler aber bei Debussy, dessen Quartett Nr. 1 op. 12 sie mit echt französischer Verve spielten. Da war der Landsmann zu erkennen. Die Aufnahme war ungemein enthusiastisch.

AUS SÜDBRASILIEN

Von Prof. Arno Philipp

Porto Alegre

Es geschieht heut wohl zum ersten Male, daß der Name der Hauptstadt des südlichsten der 21 brasilianischen Staaten im Datum eines Berichtes an die Z. f. M. auftritt, und doch ist das hiesige Musikleben einer gelegentlichen Erwähnung in deren Spalten vielleicht nicht minder würdig als das anderer außerdeutscher Orte, zumal wenn man bedenkt, daß sich unter der Viertelmillion Einwohner unserer Stadt etwa zehn vom Hundert Deutsche und Deutschbrasilianer befinden, bei denen die Musikpflege von alters her eine gute Statt gefunden hat. Dazu kommt noch ein weites, von Deutschen besiedeltes Hinterland, in dessen Hauptorten deutsche Gesangvereine oder Instrumentalgruppen bestehen, manche recht Gutes leistend, andere mehr primitiver Natur, alle aber in dem herzlichen, treuen Bestreben, das unschätzbare Kulturgut der deutschen Musik hochzuhalten und ihren Nachkommen zu vererben.

Porto Alegre, als der natürliche Stapelplatz für die Ausfuhrerzeugnisse dieses Hinterlandes und die dahin gehenden Einfuhrgüter zugleich auch der gegebene Mittelpunkt der geistigen Interessen des Riograndenser Deutschtums, hat sich von jeher durch ein emsiges Musikleben ausgezeichnet und wurde, schon als es noch eine kleine Mittelstadt war, von italienischen, portugiesischen, spanischen Schauspiel-, Opern- und Operettentruppen mit Vorliebe besucht, seit 1910 auch wiederholt von deutschen Operetten- und Theatergesellschaften. Auch dieses Jahr, im Oktober, warten unser wieder deutsche Operettenfreuden; die Gesellschaft hält sich zur Zeit noch in Chile auf und dürfte im Oktober hierherkommen.

Die private Musikpflege stand bis Ende der neunziger Jahre hinsichtlich Leistungen und Geschmack auf einer recht mäßigen Durchschnittshöhe. Dilettantische Orchester- oder Kammermusikvereine hielten sich in der Regel nicht lange, mit Ausnahme des vorwiegend aus Deutschbrasilianern bestehenden „Club Haydn", der heuer sein 25jähriges Bestehen feiern konnte und auf eine wackere Tätigkeit im Dienste der deutschen Meister zurückblicken kann. Besser stand es schon mit Chorvereinen (gemischten und Männerchören), deren das Deutschtum Porto Alegres heut wohl ein Dutzend zählt.

Mit Beginn des neuen Jahrhunderts hob sich unser Musikleben zusehends. Auf Anregung der damaligen Staatsregierung wurde ein Konservatorium gegründet (selbstverständlich mit Portugiesisch als Unterrichtssprache), das unter äußerlich noch bescheidenen Verhältnissen künstlerisch wertvolle Dienste leistet und das Niveau des früher recht seichten Musikbetriebes an seinem Teile schon wesentlich gehoben hat. Direktor dieser Anstalt ist der aus dem Staate Minas Geraes gebürtige Deutschbrasilianer Guilherme Halfeld-Fontainha, ein in Deutschland ausgebildeter vortrefflicher Pianist, Lehrer für Violine u. a. der tüchtige Sevčikschüler Oskar Simm. Von den Klavierpädagogen, die außerhalb des Konservatoriums wirken, überragt João Schwarz Filho („Filho" = Sohn) alle Mitstrebenden durch sein hervorragendes Können als Pianist wie als gründlicher, ernststrebender Lehrer und als feinsinniger Tonsetzer. Sein Wirken war bahnbrechend für die Erhebung unseres Musiklebens aus den flachsten Niederungen zu ansehnlicher Höhe, insbesondere auf dem Gebiete der Hausmusik, wo er zuerst den Mut fand, die alte Routine der seichten Salonstücke, Tänze und Märsche zu verbannen und durch die Werke der großen Meister zu ersetzen, was natürlich nicht ohne Widerstände und Kämpfe abging. João Schwarz Filho ist aus der Teichmüller-Leschetitzky-Schule hervorgegangen und pflegt alle 3 bis 4 Jahre Studienreisen nach Europa zu unternehmen, um stets pädagogisch auf der Höhe zu bleiben.

Von erfreulicher Bedeutung für die Verbreitung guter Musik sind für unsere Stadt auch zwei Gründungen der letzten Jahre geworden, das „Centro Musical", ein fachmännischer Orchesterverein gemischter, nicht zuletzt auch deutscher Nationalität, welcher gute Aufführungen bietet, und das „Centro de Cultura Artistica", von Fontainha und andern Musikern ins Leben gerufen und dazu bestimmt, Künstler von Weltruf zum Auftreten in Rorto Alegre zu veranlassen, wobei der Verein die materielle Sicherstellung dieser Gastreisen übernimmt. Es ist das Verdienst dieser Gründung, daß wir in den letzten beiden Jahren Größen wie Ignaz Friedman, Wilhelm Backhaus und José Vianna da Motta hören konnten, der gerade in diesen Tagen hier weilt und mit beispiellosem künstlerischen Erfolge konzertiert. V. da Motta besuchte uns schon 1896 und 1898, und es war mir eine große Freude, die damalige vorübergehende Bekanntschaft nach einem Vierteljahrhundert auffrischen zu können.

Auch an Besuchen hervorragender deutscher Sänger hat es uns in den letzten Jahren nicht gefehlt; erwähnt seien nur die Konzerte von Karl Jörn und Alfons Overlacker.

Im Brasilianer- und auch Deutschbrasilianertum steckt ein gutes Stück natürlicher Anlage für Musik, die der Pflege und Hochentwicklung wert ist. Beweise dafür sind genug vorhanden, wenn auch noch kaum ein anderes Kind unseres Landes, insbesondere unserer Stadt, einen solchen Ruf gewonnen hat wie Hedy Iracema-Brügelmann, deren erste Entwicklung als schon damals hier Aufsehen erregende blutjunge Kunstnovize ich aus der Nähe beobachten konnte. Gegenwärtig sind jüngste musikalische Sprossen unserer Stammesgemeinde in bemerkenswertem Aufstieg begriffen. Ilse Woebcke, Schülerin von Meister Schwarz, hat, zur Zeit mit ihren Eltern auf der Fahrt nach Deutschland zu weiterer pianistischer Ausbildung begriffen, mit ihren Konzerten in der Landeshauptstadt Rio de Janeiro den geradezu begeisterten Beifall der Kritik gefunden, und zwei andere Schwarz-Schülerinnen, die Schwestern Käthe und Gertrud Naschold, stehen der vorgenannten jungen Landsmännin an Leistungen kaum nach, wenn sie auch noch nicht Gelegenheit nahmen, sich der großen Öffentlichkeit vorzustellen.

Wenn ich noch erwähne, daß wir demnächst den Kapellmeister der vorjährigen deutschen Operettensaison, Max Brückner, Sohn des bekannten Cellisten Prof. Oskar Brückner in Wiesbaden, zu dauernder Niederlassung unter uns erwarten, als Leiter des „Club Haydn" und Lehrer für Gesang, Piano und Cello, und daß wir an seine Tätigkeit hohe Erwartungen knüpfen, so mag für heute dieser kurze Allgemeinüberblick seinen Abschluß finden.

Neuerscheinungen

Wolzogen, H. v.: E. T. A. Hoffmann, der deutsche Geisterseher. Mit 8 Bildern und 5 Vignetten von Hoffmanns Hand. Aus der Sammlung: Die Musik. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig. 8°. 152 S.

Kötzschke, Prof. Dr. Rich.: Geschichte der Universitätssängerschaft zu St. Pauli in Leipzig 1822 bis 1922. Alfred Hahns Verlag (Dietrich & Sell). Leipzig 1922. 17×24. 579 S.

Schlosser, Julius: Unsere Musikinstrumente. Eine Einführung in ihre Geschichte. Mit 78 Abbildungen auf 24 Tafeln. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Ges. m. b. H. in Wien. Preis: geh. 75 M., geb. 100 M.

Caland, Elisabeth: Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel, physiologisch-anatomische Betrachtungen. Mit 38 Abbildungen. Zweite ergänzte und vermehrte Auflage. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg. 12°. 80 S.

Henze, Bruno: Die Gitarre und ihre Meister des 18. und 19. Jahrhunderts. Verlag Ad. Köster, Berlin W 35. 8°. 48 S.

Anzeige von Musikalien

Zierau, Fritz: Goldne Jugendzeit, 10 Kinderstückchen op. 67; Aus dem Kinderleben, 10 leichte Klavierstückchen op. 68; In Kinderschuhen, 12 leichte Vortragsstückchen op. 69; Rat' einmal! 10 kleine Rätsel in Tönen zur Anregung für die Jugend, alles für Klavier. Berlin, Bote & Bock. (Auf Bach, Schumann und Grieg gegründete, gut formierte, sorgfältig durchgearbeitete und im Elementarunterricht mit Nutzen verwendbare Durchschnittsware ohne eigne Note, doch nicht ganz ohne gelegentliche poetische und sinnige Züge. W. N.)

Reger-Mappe. Eine Auswahl leichterer Klavierstücke von Max Reger, zur ersten Einführung in dessen Werke zusammengestellt und bearbeitet von F. H. Schneider in zwei Mappen (mit Regers Bildnis). Berlin, Bote & Bock. (Obwohl Auswahlen aus den Werken eines Komponisten immer dann ein unvollständiges Bild seines Schaffens geben, wenn sie sich auf das Material eines Verlages beschränken*), und obgleich nach meinem Geschmack viel zu viel z. T. arg gekürzte Bearbeitungen aus Kammermusik-, Chor-, Orchesterwerken, Liedern — 12 — und zu wenig Originale — 6 — in dieser Mappe stehen, kann sie doch der geschickten, progressiven Anordnung und gut spielbaren Bearbeitungen halber für die Hausmusik empfohlen werden. Daß das recht nichtssagende Vorwort des Herausgebers Franz Schreker gewissermaßen als Kronzeugen für die Bedeutung Regers im Unterricht zitieren zu müssen glaubt, ist auch ein Zeichen der neuen Zeit. W. N.)

Liszt-d'Albert-Album. Auswahl aus den Klavierwerken von Franz Liszt, durchgesehen und bezeichnet von Eugen d'Albert. 3 Bände. Berlin, Bote & Bock. (Eine aus den großen originalen Hauptwerken, wie den „Années de Pélerinage", „Harmonies poétiques et réligieuses", „Liebesträumen", Konzertetüden, wie den genialen Opern- und Liedparaphrasen des Meisters mit Geschick getroffene und sorgfältig revidierte, empfehlenswerte Liszt-Auswahl eines berufenen direkten Liszt-Schülers. Die z. T. befremdliche Verdeutschung von Liszts alteingebürgerten französischen und italienischen Titeln — z. B. „Abendstimmungen" für „Harmonies du Soir", „Glöckchen-Etüde" für „La Campanella", „Andenken" für „Ricordanza" usw. — ist nur aus der Kriegspsychose heraus zu entschuldigen. Auch die äußere Ausstattung ist kriegsmäßig und entspricht den beiden berühmten Namen wohl kaum. W. N.)

*) In jedem Fall ist das ausschließlich Originale bietende Max Reger-Klavieralbum (2 Hefte) der Edition Schott als Ergänzung heranzuziehen. W. N.

Besprechungen

Joh. Christian Bach, Sonate G-Dur für zwei Klaviere, herausgegeben von Heinrich Schwartz-Leipzig, Steingräber.

Wer Mozarts zweiklavierige Sonaten — namentlich die bekannte in D — liebt und spielt, darf an dieser zweisätzigen Sonate des Londoner Bach keinesfalls vorübergehen. Einmal wird er in dieser anmutigen typischen „Gesellschaftsmusik" des 18. Jahrhunderts zu seinem Staunen sehen, wie weit Mozarts Klavierstil und die Gesangsmäßigkeit seiner instrumentalen Allegrothemen bereits bei dem jüngsten Sohn Vater Sebastians vorgebildet war. Dann wird er sich der gleichen sauberen Arbeit, der wirklichen „Zwiesprache" beider Instrumente und des erheblichen Unterrichtswertes solcher vorklassischen Klaviermusik herzlich erfreuen, so sehr er über eine gewisse anakreontisch-tändelnde, süße Glätte und Konvention der Erfindung und Breite der in allem schon auf die klassische Sonatenform drängenden Formgestaltung hinwegsehen muß. Das biographisch-geschichtlich kurz orientierende Vorwort und die sorgfältige Revision des ausgezeichneten Münchner Klavierpädagogen Prof. Heinrich Schwartz sind unbedingt zu loben. Einzig dem Schlußsatz des Vorwortes kann ich nur bedingt zustimmen: „Vom Pedalgebrauch, einem stillosen Anachronismus, ist natürlich abzusehen". Ich nehme an, daß es heißen soll: „Von der Einzeichnung des Pedals . . ." Dann die Notwendigkeit einer völligen „Übersetzung" des dynamisch starren Cembaloklanges in den dynamisch schattierungsfähigen — und hierin ja auch vom Herausgeber mit feinem Stilgefühl ausgenutzten — Hammerklavierklang einmal bei Neuausgaben alter Klaviermusik zugegeben: es wird doch keinem Pianisten einfallen, alte Klaviermusik (wie auch diese Sonate) auf einem modernen Flügel ganz ohne Pedal zu spielen.

Dr. W. Niemann

Heinrich Kaspar Schmid, Liederspiel zur Laute oder mit Klavier nach Gedichten von Dehmel und Rückert. B. Schotts Söhne, Mainz-Leipzig.

Das niedliche lautespielende Engelchen und der lustige Piepmatz auf dem Titelblatt des Heftes lassen zwar schöne Hoffnungen aufkommen, doch beim Durchblättern verfliegen sie leider nur zu geschwind. Es ist so schade, wenn jetzt noch derartige Lautensätze auf den Markt kommen, wo dank der eifrigen Arbeit der echten Wandervögel und von Männern wie z. B. Heinrich Scherrer, Robert Kothe, Fritz Jöde, Friedrich Wirth das Verständnis für das wahre Wesen der Laute schon in weite Kreise gedrungen ist. Diese Lautensätze sind keine Lautensätze. Wenn sie auch auf der Laute spielbar sind, so tun sie doch dem Instrument oft genug Gewalt an, und die Annahme liegt nahe, daß diese Lautensätze am Klavier erfunden und dann für die Laute zurechtfrisiert

wurden. Gleichen doch die beigefügten Klaviersätze den Lautensätzen fast bis ins Kleinste, und das besagt eigentlich schon genug. Man muß sich die Laute erst erobern, ehe man für sie schreibt, sonst ist einem leicht nur ein Sonntagsjägererfolg beschieden. M. Drischner

Lautenklang zum Kindersang. Hundert Kinderlieder mit Lautenbegleitung von Theodor Salzmann. Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Salzmann arbeitet hier nur mit den denkbar einfachsten Mitteln, und doch gelingt es ihm, Lautensätze zu schaffen, die schön, charakteristisch und sehr bequem spielbar sind. Das Heft sei allen großen Kindern warm empfohlen. Sie werden viel Freude daran haben, nicht nur wenn sie den Kleinen daraus vorspielen und -singen, sondern auch wenn sie für sich selbst „Gemütsergötzung" suchen. Stehen doch auch eine Anzahl Volkslieder darin, die für Erwachsene ebenso passen wie für Kinder. Wenn das Heft nicht hundert Nummern enthielte, könnte man näher darauf eingehen. Aber es ist recht schön, daß es hundert Nummern enthält! Bemerkt sei noch, daß die Griffe auch in Buchstaben und Bezifferungen beigegeben sind. M. Drischner

Armin Knab: Wunderhornlieder. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Durch sein gemütvolles Talent hat sich der Komponist schon seit längerem einen kleinen Verehrerkreis geschaffen. Mit Hilfe des letzteren kam denn auch eine Subskription auf vorliegendes Liederheft zustande. Hier tritt offensichtlich zutage, daß Knab ein spezifisches Liedtalent ist, und zwar mit einem merklichen Einschlag ins Volkstümliche. Seine Melodien sind meist in sich geschlossen und abgerundet. Obwohl nicht immer von starker Erfindungskraft und Originalität, erreichen sie bisweilen eine überraschende Innigkeit und Zartheit. Eine Perle dieser Art ist z. B. Nr. 12: „Der Maria Geburt". Es gibt heute wenige, die Melodien von einer solchen innerlichen Ruhe schreiben können. Eine Andacht und wahre Frömmigkeit leuchtet aus ihr, sowie aus einigen vorhergehenden Marienliedern, wie überhaupt in Knabs Wesen das Religiöse stark ausgeprägt zu sein scheint. Das Lied ist, wie manches andere dieser Sammlung, rein strophisch behandelt, nur die Klavierbegleitung ist durchkomponiert. Daß Knab aber auch das Heitere und Anmutige nicht fremd ist, zeigt z. B. Nr. 4: „Schürz dich, Gretlein" oder Nr. 5: „Arie zu einer Nachtmusik vor der Brautkammer". In letzterem kommt dann ein zarter Gefühlston hinzu. Und doch, wir gestehen es ungern, haftet diesen Liedern nicht selten etwas Dilettantisches an, das merkwürdig mit dem Ernst und der Gediegenheit der sonstigen künstlerischen Arbeit kontrastiert. Ungereimtes, Unorganisches, Verstöße gegen den reinen Satz u. a. kann man finden. So z. B. gleich in Nr. 1: „Der tote Knabe", das wir, so ausgezeichnet die Stimmung getroffen ist, doch als mißglückt ansehen müssen. Der Rhythmus, in dem hier Knab komponiert, ist unmöglich. Das Gedicht ist frei erzählend, ohne durchgehenden Rhythmus:

„Es wollt' das Mädchen früh aufstehn
Und in den grünen Wald spazieren gehn.
Und als sie in den grünen Wald kam,
Da fand sie einen verwundeten Knab'n" usw.

Und doch versucht es der Komponist, es in den Rhythmus [rhythm notation] einzuzwängen. Daß dadurch die widersinnigsten Betonungen entstehen, kann man sich denken. Hier muß die Melodie ganz elastisch sein und dem leisesten Druck der Worte, dem Sichheben und -senken der Silben nachgeben können. Der Schluß ist, unbeschadet der besonderen Absicht des Komponisten, mit dem unvermittelten Cis-Moll-Akkord auf das unaufgelöste E-Moll unmöglich. In Nr. 2: „Es fiel ein Reif" stört im sechsten Takte und seinen analogen Stellen der freche G^7-Akkord, der in diesen altertümlichen Stil nicht hineinpaßt; ebenso fällt der Schluß ganz aus dem Rahmen. Am Schluß von Nr. 3 ist die Modulation von Fis-Moll nach E-Dur unrichtig. In Nr. 11: „Zugvögel" führt eine mechanische Sequenz im vierten Takte zu einer Stilwidrigkeit. Hier kann es nicht Eis heißen, sondern E. Die Zeile 11—14 desselben Liedes fällt wieder ganz gewaltig aus dem Rahmen. Die Klavierbegleitung ist hier mit sinnlich-modernen Vorhalten gearbeitet, was zu dem einfachen Texte ganz und gar nicht passen will. Einige scharfe Reibungen mit der Singstimme klingen auch nicht lieblich. Der Schluß ist wiederum wunderschön, wie denn überhaupt in diesem Liede allerlei Positives und Negatives nebeneinanderstehen. In dem schon erwähnten Liede Nr. 12 befindet sich auf S. 44 letzte Zeile eine ganz bedenkliche Modulation, welche die Schönheit des Stückes beeinträchtigt. — Es sei nun genug des hier Angeführten. Es ist jammerschade, wie diese hochzubewertenden Lieder unter solchen oft geringfügigen Mängeln zu leiden haben. Der Komponist hat von Natur ein solch liebenswürdiges Talent, daß wir ihm gerne eine weitere Verbreitung seiner Lieder gönnen würden. Besitzt er keine durchgreifende theoretische Schulung, so empfiehlt es sich vielleicht, seine Sachen vor der Veröffentlichung von einem fein gebildeten Fachmanne durchsehen zu lassen. Denn die Hauptsache, nämlich eine starke Liedbegabung, ist vorhanden und sollte nicht durch zu behebende Nebensachen also Schaden leiden. W.

Unter Wagners Taktstock. 30 Winterthurer und Züricher Briefe aus der Zeit der Wagnerkonzerte in Zürich 1852. Eingeleitet von Dr. Max Fehr. Winterthur, A. Hoster 1922. Mit 4 Porträts. 78 S., kl. 8°.

Dies fein ausgestattete Büchlein führt uns in die Zeit, da Rich. Wagner in Zürich 1852 drei Konzerte dirigierte. Der Inhalt scheint recht trocken: Austausch von Musikalien zwischen Winterthur und Zürich, Zuzug von Winterthurer Orchestermusikern und Dilettanten zu den Züricher Konzerten. Aber die Gestalt des Großen schwebt, wie Dr. Fehr in seiner sehr hübschen Einleitung sagt, im Hintergrund; wir sehen ihn im Abglanz seiner Taten. Das freilich ist etwas Hyperbel, wenn Fehr meint, er erscheine uns hier, ganz ohne sein Zutun, noch größer als in seinen Briefen. Denn wir erfahren herzlich wenig von ihm, obwohl wir doch erwarteten, daß jene braven, trefflichen Schweizer Musikfreunde, die wie die biedern Nürnberger Meistersinger mit so viel Eifer und Behagen die Kunst pflegen, irgend einmal von dem großen Dirigenten mit Begeisterung sprechen würden. Nichts davon! Nur einmal erscheint er, aber nicht sonderlich vorteilhaft: Der „Kapellmeister" (Orchesterverwalter) der Züricher Musikgesellschaft, der verdienstvolle Jacob Meyer-Werdmüller nimmt seinen Abschied wegen einer „Impertinenz", die Wagner in der Hauptprobe wegen Abwesenheit des 3. Hornisten sich vor dem Orchester gegen ihn erlaubt hatte. Wie lebendig steht das vor uns, der zornig aufbrausende geniale Feuerkopf, der seinen Beethoven ohne 3. Horn proben soll, und der würdige Herr, der mit so viel Mühe und Arbeit die Musikgesellschaft betreut hat und nun sogar noch für den fehlenden Hornisten verantwortlich sein soll! Das ist das Schöne an diesem anspruchslosen Büchlein, daß wir diese kunstbegeisterten Schweizer Orchesterdilettanten lieben lernen, die dem Taktstock des Meisters gehorchen, sie selbst auch „Meister", im Sinne des Hans Sachs. R. Sternfeld

Max Weber: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. Mit einer Einleitung von Prof. Dr. Th. Koyer. Drei-Masken-Verlag, München.

Ein hervorragendes Buch, fesselnd geschrieben vom ersten bis zum letzten Wort und dabei auf nur 95 Seiten alle musikalischen Gebiete, die praktische Musikpflege, die Musikwissenschaft, den Instrumentenbau aller Zeiten

und bei allen Völkern der Erde in einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang gebracht, so daß das Buch einem jeden empfohlen werden kann, der sich kurz und doch gründlich über die gesamte Musikentwicklung orientieren will. Der Grundgedanke des Buches ist ungefähr folgender: Das Distanzprinzip (Melodieauffassung) und das Harmonieprinzip (Akkordauffassung) sind unvereinbare Gegensätze und darum die Ursache der Verschiedenheit der Musikstile bei den verschiedenen Völkern und in den verschiedenen Entwicklungszeiten.

J. Achtélik

Die Musik Hamburgs im Zeitalter J. S. Bachs. Hamburg 1921.

Das kleine, zum Hamburger Bachfest erschienene Buch sei wenigstens nachträglich noch rühmend erwähnt. Es stellt den Katalog der zu diesem Anlaß veranstalteten Ausstellung und gleichzeitig eine sehr übersichtliche Bibliographie zur hamburgischen Musikgeschichte dar. Das ausführliche Verzeichnis der sämtlichen praktischen und theoretischen Hamburger Musikdrucke bis 1763, die Zusammenstellung der archivalischen und literarischen Quellen zur Hamburger Musikgeschichte bilden ein vorzügliches Hilfsmittel für denjenigen, der sich musikwissenschaftlich mit dieser Stadt beschäftigen will. Die Reichhaltigkeit dieser Lokalbibliographie liefert einen äußerlichen Beweis für die hohe Bedeutung, die Hamburg als einer der führenden Pflegestätten der Musik in jener Zeit zukam. Dr. F. Blume

Kreuz und quer

Die Leipziger Operette vom Rat der Stadt aufgegeben. Der Grund hierfür ist natürlich finanzieller Natur. Der Zuschuß belief sich nach dem Stande vom März 1922 auf 1 700 000 Mark, würde sich aber schon deshalb sehr bald vermehrfachen, weil auch die Pachtbedingungen — das Theater ist nicht Eigentum der Stadt — in Zukunft sich für die Stadt erheblich ungünstiger gestalten werden. Der Mietkontrakt läuft übrigens erst am 31. August 1924 ab.

Natürlich sind die Meinungen in der Bevölkerung geteilt; man hält dafür, daß die Stadt das finanzielle Opfer weiter hätte bringen sollen. Über diese Frage ist auch wohl einmal den heutigen Verhältnissen Entsprechendes zu sagen. Der Ausgang muß davon genommen werden, daß, mit Ausschluß der Hoftheater, die deutschen bürgerlichen Theater zugleich auch Geschäftsunternehmen waren, sich durch sich selbst halten mußten, wenn sie existieren wollten. Mit dem Verpachten ihrer Theater machten die Städte früher sogar Geschäfte, wobei z. B. in Leipzig die Verhältnisse so lagen, daß gerade der Betrieb der Operette am meisten abwarf und sowohl das Schauspiel wie vor allem die Oper stützte. Schon vor dem Krieg haben sich die Verhältnisse geändert, die Städte übernahmen ihre Theater selbst, setzten Intendanten ein, indem immer mehr die Auffassung durchdrang, daß der verantwortliche Mann eines Theaters unabhängig dastehen müsse, er nur dann wirkliche Kunstpolitik treiben könne, wenn er kein Unternehmer sei, nebenbei gesagt, eine ziemlich verfehlte Berechnung. Aus mancherlei Gründen hatten sich aber zudem die Verhältnisse derart entwickelt, daß kein bedeutender Fachmann zugleich auch die geschäftliche Garantie über ein großes Theater übernommen hätte. Kurz, die Theater, früher sogar eine Einnahmequelle für die bürgerlichen Städte, begannen teuer zu werden, besonders seit der Revolution, als die finanzielle Stellung der unteren Bühnenangestellten eine ganz andere wurde. Man hat nun einige Jahre diese sich immer mehrenden Opfer weiter gebracht, nicht zum wenigsten deshalb, weil eine Volksregierung auch zu beweisen hatte, daß es ihr mit der früheren Forderung „die Kunst auch dem Volke" ernst sei. In manchen kleineren Städten kam man aber mit diesem Grundsatz infolge der immer mehr sich steigernden Ausgaben nicht mehr durch, die Schließung zahlreicher Theater war die Folge.

Gerade im letzten halben Jahr haben sich nun aber die Verhältnisse in Deutschland derart verschlechtert, daß sich die Frage begreiflicherweise immer mehr zuspitzt; zumal es sich immer als unmöglicher herausstellt, die Einnahmen der allgemeinen Verteuerung entsprechend zu gestalten. Obwohl die Eintrittspreise stark gestiegen sind, stehen sie lange nicht im Verhältnis zu der allgemeinen Preisgestaltung, die hinsichtlich der meisten Lebensmittel heute so ziemlich das Hundertfache der Friedensverhältnisse erreicht hat. So stellt sich heraus, daß das „Vergnügen" des Theaterbesuchs im Verhältnis zur Lebenshaltung trotz allem noch ein relativ billiges ist, wofür nun eben eine Stadt mit ihren immer wachsenden Zuschüssen aufkommt. Trotzdem stellt sich als Tatsache heraus, daß diejenigen Kreise, die früher das Theater in erster Linie besuchten, immer mehr fehlen, die jetzigen aber schließlich auch das Doppelte und Dreifache der jetzigen Eintrittspreise zahlen könnten, so das Theater für sie wirklich das ist, wozu es gerade für sie dienen könnte, nämlich eine Stätte der Bildung, Vergeistigung und Veredlung zu sein. Die Geschichte zeigt nun einmal unwiderleglich, daß sich der gebildete Bürgerstand im 19. Jahrhundert das Theater etwas kosten ließ, so daß, wie bereits hingewiesen, die Theater sogar geschäftlich lohnten. Wir müssen uns also darüber klar sein, daß die Städte ihre Zuschüsse für die Theater zu einem großen Teil den neuen Reichen zukommen lassen, wie aber auch den Arbeiterkreisen, die heute nicht nur finanziell besser dastehen wie der gebildete Mittelstand, auf den sich früher die Theater stützten, sondern die auch durch die einen großen Teil der jährlichen Vorstellungen einnehmenden Arbeitervorstellungen in einer relativ noch sehr billigen Weise zur Kunst gelangen, die tatsächlich nicht im Verhältnis zu ihrer übrigen Lebenshaltung steht. Zu einem guten Teil sind also heute, was man in gewisser Beziehung ja nur begrüßen kann, die Theater gerade für die Arbeiterkreise da, die nun aber auch allen Anlaß haben, zu dem Theater und seiner Finanzierung in ein ganz anderes Verhältnis zu treten, als es sich herausgebildet hat, in einer Zeit nämlich, als der Arbeiter wirklich nicht in der Lage war, sich die Eintrittspreise des bürgerlichen Theaters öfters zu gestatten. Natürlicher Grundsatz wird bleiben, daß, wer den Hauptnutzen aus einer Sache zieht, auch in erster Linie für deren Unterhalt aufkommen muß. Da sich die Verhältnisse für die Theater in der Zukunft noch weit schwieriger gestalten werden, als es jetzt schon der Fall ist, so wird es vor allem auf die Stellung der Arbeiterkreise und der neuen Reichen ankommen, die sie zum Theater einnehmen. Werden sie sich zu selbstverständlichen Opfern aufschwingen oder nicht? Daran wird man erst erkennen können, ob ihnen das Theater ein innerliches Bedürfnis oder eine mehr oder weniger entbehrliche Beigabe geworden ist. Nach dieser Seite hin muß das Verhältnis zu den Theatern ein anderes werden, sonst liegen — das läßt sich mit einiger

Sicherheit voraussagen — bei weiterer Zuspitzung der Verhältnisse in absehbarer Zeit die ganzen Theater am Boden.

Wer hat nun heute ein besonderes Interesse an der Operette und wie steht es um sie? Mit Nachdruck muß — das erfordert einfach die Wahrheit — darauf hingewiesen werden, daß, zumal in Leipzig, die organisierte Arbeiterschaft der modernen Operette im allgemeinen ablehnend gegenübersteht, dank den Bemühungen ihrer Presse, im Gegensatz zu einem Teil der bürgerlichen Presse, die selbst der modernen Varieté- und Tanzoperette ein derartiges Interesse schenkte, daß sie sich selbst telegraphisch über Operettenuraufführungen besonders in Wien berichten ließ. Irgendwie ernstzunehmende Kunstkreise kommen für die heutige Operette nicht mehr in Betracht, und daran ist die heutige Operette, die nun einmal immer mehr darauf ausging, künstlerisch minderwertige Instinkte zu befriedigen, selbst schuld. Wer sind heute die eigentlichen Gewinnler der Operettentheater? Operetten- und Schlagerverleger und Komponisten von Operettenschlagern und, im künstlerischen Sinn, ein Publikum, das für jede andere ernste Kunst überhaupt nicht in Betracht kommt. Soll zur Unterstützung dieser Instanzen, von denen jede in ihrer Art dem Schmarotzertum angehört, eine einzige Stadt Millionen aufwenden, während es der ernsten Kunst immer schlechter geht, sie zu allem hin — welcher Hohn auf die ganze heutige Kunstpolitik — von Staat und einzelnen Städten mit Lustbarkeits- und Klaviersteuern geradezu verfolgt wird! Es ist denn doch nötig, allmählich den durch die Verhältnisse veränderten Tatsachen ins Gesicht zu blicken und entschieden zu fragen: Was ist im Hinblick auf die Kunstpflege dringend, was relativ notwendig und was entbehrlich. Zum „Muß" gehörte z. B., daß die ersten Musikunterrichtsanstalten einer Stadt oder eines Staates, die Hochschulen und Konservatorien für Musik, unterstützt würden, und zwar so, daß die Lehrer sich auch noch zu den Menschen zählen dürfen und die Anstalten nicht mit dem Tod zu ringen brauchen. Entbehrlich ist aber heute die jetzige Operette, wenn sie nur durch starke Unterstützung existieren kann, und wenn wegen des Zuschusses für diese Gattung ungleich wichtigere Kunstanstalten zu kurz kommen. Entspringt aber die Operette einem derartigen sonstigen Bedürfnis einer Großstadt, so muß und wird sie selbst heute die Mittel finden, sich wieder auf eigene Füße zu stellen. Es heißt auch, daß der jetzige treffliche Leiter der städtischen Operette, J. Groß, die Operette auf eigenes Risiko übernehmen wolle, in welchem Falle man, und zwar vor allem im Hinblick auf die ältere Operette, nur wünschen kann, daß die Stadt dem Privatunternehmen durch geschäftsmäßige Überlassung des Ausstattungsfundus entgegenkommt. Warum sollen aber gerade die neuen Reichen nicht die Operette tatkräftig unterstützen? Unmöglich kann und darf aber eine Stadt heute, wo ungleich Wichtigeres auf dem Spiele steht, Millionen an die heutige Operette wenden. Diesen Standpunkt mit allem Nachdruck zu vertreten, ist selbstverständliche Pflicht einer Kunstzeitschrift.

Weit einschneidender kann es für das hiesige Musikleben werden, daß der Rat auch die Schaffung, d. h. Unterstützung eines zweiten städtischen Orchesters abgelehnt hat, was übrigens bei der Finanzlage der Stadt und den Verhältnissen, wie sie gerade auf diesem Gebiet sich entwickelt haben, zu erwarten war. Hierüber wird man sich denn auch noch zu beschäftigen haben, vorläufig genügt die Mitteilung der Tatsache.

Die **Leipziger Herbst-Muster-Messe** findet vom 27. August bis 2. September statt. Auch die Musikindustrie und der Musikverlag werden auf dieser Messe wiederum stark vertreten sein.

Goethes Egmont mit der Musik Beethovens in neuer Beleuchtung. Zwei dem Stand der neuen Reichen angehörige Damen verlassen nach dem zweiten Akt des Schauspiels in ziemlicher Empörung das Theater mit dem Bemerken an die ihnen die Garderobe aushändigende Schließerin: „Das ist mir einmal eine neumodische Oper, in der nicht einmal gesungen wird!" So geschehen zu Leipzig.

Schwerin. Der Versuch, am ehemaligen Hoftheater drei vergessene deutsche Singspiele (Berthold und Binchen", Musik von Gluck; „Der Herr Doktor", Musik von Schubert; „Prinzeßchen", Musik von Friedr. Reichardt, alle bearbeitet von Dr. Erich Fischer) zu neuem Leben zu erwecken, glückte vollkommen. Das Neue des Schweriner Versuches bestand in der Heranziehung des vollen Bühnenapparates nebst Orchesters, so daß man also über den bisher üblichen kleinen Rahmen, in welchem jene Stücke ihre Lebensfähigkeit allerdings erwiesen hatten, hinausging.

Das wertvollste Manuskript der diesmaligen Henrici-Auktion war das Notenmanuskript von Franz Schuberts „Ritter Toggenburg, Ballade von Schiller" betitelt und mit 7½ Seiten Inhalt. Es war auf 60000 M. geschätzt worden und erzielte einen Verkaufspreis von 91500 M.

Trier. Die Stadtverordnetenversammlung hat aus finanziellen Gründen die Schließung des Theaters und die Auflösung des Orchesters beschlossen.

München. Im Odeon kam es zu einem Skandal, als sich die Wiener Konzertsängerin Lisa Bergmann, die mit Hilfe großer Reklame und unter Hinzuziehung von Richard Strauß als Begleiter den Saal trotz riesiger Preise gefüllt hatte, als unreif erwies. Das Konzert mußte abgebrochen werden.

Königsberg i. Pr. Am 25. Juni, dem 100. Todestage E. T. A. Hoffmanns, wurde am Geburtshause des Künstlers durch den Goethebund eine mit dem Bildniskopf Hoffmanns versehene Bronzetafel enthüllt.

Dortmund. Intendant Dr. Johs. Maurach brachte noch kurz vor Toresschluß Donizettis komische Oper „Don Pasquale" (1843) heraus, die dank der überaus feingeschliffenen, dem anmutigen und graziösen Stil des Werkes entsprechenden Regie E. Vanderstettens und der hübschen Rokokodekorationen von Hans Wildermann einen guten Erfolg zeitigte. Musikalischer Leiter war Ferd. Wagner.

Intendant Dr. Johs. Maurach ist in gleicher Eigenschaft an das Stadttheater in Nürnberg gewählt. Über seinen Nachfolger ist noch nichts bekannt.

Breslau. Die in musikalisch-wissenschaftlicher Beziehung einzig dastehende und im Besitze der Stadt befindliche Partiturensammlung Dr. Emil Bohns († 1909) ist nunmehr durch Schenkung der dazugehörigen Einzelstimmen vollständig geworden. — Die erste Abteilung der Sammlung, die in ihrer Gesamtheit das deutsche Volkslied zwischen 1500 und 1650 umfaßt, enthält 16000 Notenseiten mit den hochdeutschen weltlichen Liedern, die zweite besteht aus 1400 Notenseiten mit den Partituren handschriftlicher Notenwerke des Liedes im 16. und 17. Jahrhundert, die dritte Abteilung enthält auf 500 Notenseiten Partituren des niederdeutschen weltlichen Liedes und die vierte schließlich auf 7500 Notenseiten Partituren besonders seltener Werke und solcher, die zu dem deutschen Liede jener Zeit in näherer Beziehung stehen.

Nürnberg. Ein 4000 Besucher fassendes Naturtheater wurde mit einer Fidelio-Aufführung eröffnet.

Weimar. Das Max-Reger-Archiv, das im zweiten Stockwerk des westlichen Schloßflügels eingerichtet worden war, wurde am 30. Juni unter Beisein von Regers Witwe eingeweiht.

Die in der Händel-Literatur erwähnte Geschichte von der durch die Wassermusik erfolgten Aussöhnung des Komponisten mit dem König Georg I. von England muß nach den neuesten Forschungen Prof. Michaels, des Historikers der Universität Freiburg, als Legende bezeichnet werden. Das Resultat der Forschungen wird demnächst veröffentlicht. In dem Artikel über das Händelfest in Halle ist darauf bereits kurz hingewiesen worden.

Regensburg. Nach langen Verhandlungen über die Weiterführung des Stadttheaters hat sich die Stadt bereit erklärt, das technische Personal auf städtische Kosten zu übernehmen; so scheint, da auch der Fürst von Turn und Taxis einen Zuschuß von ½ Million und der bayrische Staat dieselbe Summe zusicherten, der Bestand des Theaters vorläufig gesichert.

Heinrich-Schütz-Gesellschaft und Heinrich-Schütz-Fest. Während sich die deutsche Musikwelt rüstet, den 250. Todestag von Heinrich Schütz (6. November) durch Aufführungen seiner Schöpfungen würdig zu begehen, hat sich in Dresden, wie bereits gemeldet, eine Heinrich-Schütz-Gesellschaft gebildet. Sie verfolgt in erster Linie den Zweck, durch Herausgabe der Werke des Meisters in Ausgaben für den praktischen Gebrauch und Veröffentlichung seiner bisher ungedruckten Schöpfungen, sowie der seiner gleichgesinnten Vorläufer und Zeitgenossen eine erweiterte Kenntnis des Musikempfindens jener Zeit vorzubereiten. Außerdem will sie auf stilgemäße Aufführungen Schützscher Werke hinwirken und literarisch das Verständnis für die Bedeutung des größten deutschen Komponisten vor Bach wecken und fördern, insbesondere aber alle Arbeiten zu einer Biographie unterstützen. Die Schirmherrschaft der Gesellschaft übernahm Fürst Heinrich XXVII. Reuß j. L., der bereits sein Interesse an der neubegründeten Gesellschaft dadurch bewies, daß er sich mit einer namhaften Summe unter deren Stifter aufnehmen ließ. Heinrich Schütz stammte bekanntlich aus dem unweit Gera gelegenen Pfarrdorf Köstritz und widmete eine seiner schönsten Schöpfungen, seine im XII. Band der Spittaschen Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel, Leipzig erschienenen Musikalischen Exequien dem Andenken eines der Ahnen des Fürsten, dessen Landeskind er war. Im Hinblick darauf aber, daß Heinrich Schütz' künstlerisches Leben in einer mehr als halbhundertjährigen Tätigkeit als Leiter der Kurfürstlich-Sächsischen Kapelle mit Dresden verbunden war, ist nun beabsichtigt, dessen 250. Todestag daselbst mit einem (I.) Heinrich-Schütz-Fest zu begehen, das vom 3.—6. November dieses Jahres stattfinden soll. Die künstlerische Leitung übernehmen Generalmusikdirektor Fritz Busch und Musikdirektor Prof. Otto Richter, Kantor der Kreuzkirche. Geplant sind ein großes historisches Konzert der Staatskapelle und des Opernchors im Opernhaus, zwei Kirchenkonzerte, ein liturgischer Festgottesdienst in der Kreuzkirche und eine historische Platzmusik auf dem Altmarkt. Die nähere Vortragsordnung wird noch bekanntgegeben. Anmeldungen und Satzungen der Heinrich-Schütz-Gesellschaft durch den Schatzmeister Paul Bellermann, Uhlandstraße 28.

Lodz. Das Lodzer Stadttheater ist völlig abgebrannt, nur die Bibliothek wurde gerettet. Das Feuer brach einige Minuten nach Schluß der Vorstellung aus. Der Schaden beläuft sich auf 150 Millionen polnische Mark.

Wien. Am Seitenbau der Technik in der Karlsgasse wurde eine Gedenktafel für Joh. Brahms enthüllt. Die Marmortafel zeigt die Inschrift: „An dieser Stelle stand das Haus, in welchem Joh. Brahms vom 1. I. 1872 an wohnte und am 3. IV. 1897 starb.

Oldenburg. Die Regierung hat der Verstaatlichung des Landesorchesters zugestimmt. Infolgedessen sind die Musiker unkündbar und mit Pensionsberechtigung angestellt.

Wien. Ein weiteres neues Verfahren zur Veredelung des Tones der Streichinstrumente, diesmal von Karl Fißlthaler entdeckt, wurde in Wien vorgeführt.

Wiesbaden. Auf Anregung von Musikdirektor Spangenberg beschloß der Magistrat, aus Anlaß von Joachim Raffs 100. Geburtstag eine Straße „Raffstraße" zu benennen.

Eine Gesamtausgabe der Werke von Josquin Després. Die von der Vereinigung für niederländische Musikgeschichte seit längerem vorbereitete Gesamtausgabe der Werke des berühmten niederländischen Meisters wird in diesem, seinem 400. Todesjahr (27. August), zu erscheinen beginnen. Jährlich sollen 4 Hefte mit ungefähr 200 Seiten erscheinen. Herausgeber ist Dr. A. Smijers zu St. Michiels-Gastel (Holland). Den Verlag haben C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig und die Firma Alsbach & Co. in Amsterdam übernommen. In zehn Jahren ist die Ausgabe vollständig.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Fredegundis", Oper von Franz Schmidt (Berlin, Staatsoper).

„Der Weg zur Sonne", dramatische Sinfonie in 3 Akten, einem Prolog und Epilog von Joan Manén (Leipzig, Stadttheater).

„Trilby", Oper von Karl Clement, Text vom Komponisten (Budapest, Stadttheater).

„Der treue Soldat" und „Die Weiberverschwörung", zwei Singspiele von Franz Schubert in der Einrichtung von Rolf Lauckner, Fritz Busch und F. D. Tory (Stuttgart, Staatsoper).

„Varuna", Oper von Richard Stiebitz (Göttingen, Stadttheater).

„Undine", Oper von E. Th. A. Hoffmann (Aachen, Stadttheater).

KONZERTWERKE

„Die Sündflut", Oratorium von Friedrich E. Koch (Naumburg).

„Weh' dem, der lügt", Ouvertüre (zu Grillparzers Lustspiel) von Karl Rorich (Aachen).

I. Sinfonie von Henri Marteau (Dresden, Philharmonisches Orchester).

„Kloster Grabow", Frauenchor von Carl Loewe (Berlin, St. Ursula-Chor).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der Turm der Wojvoden", Oper von E. v. Dohnányi (Budapest).

„Der Mandarin", Ballettpantomime von Béla Bartók (ebenda).

KONZERTWERKE

Fünf Lieder op. 15 von Philipp Jarnach (Wilh. Guttmann in einem Melos-Kammermusikabend).

Streichquartett, C-Moll, von Felix Woyrsch (Hamburg).

Violinsonate von H. Wiltberger (Duisburg, Musikfest).

Streichquartett von Brandt (ebenda).

Streichquartett von Toch, op. 26 (ebenda).

Missa solemnis von Alfons Stier (Nürnberg, Elisabethenkirche).

Serenade für Violine und kleines Orchester, Werk 41 a von August Reuß (Zweites Thüringisches Musikfest in Sondershausen).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Mona Lisa" von M. v. Schillings (Freiburg, Stadttheater).

„Kleider machen Leute", musikalische Komödie von Alex. von Zemlinski (Prag, Neues Deutsches Theater).

„Lobetanz", Märchenoper von Ludwig Thuille (Bochum, Duisburger Oper).

„Peter Sukoff", tragische Oper von Waldemar Wendland (Nürnberg, Stadttheater).

„Don Pasquale", komische Oper von Donizetti (Dortmund, Stadttheater).

„Der eiserne Heiland", eine musikalische Bauerntragödie von Max Oberleithner (Dresden-Neustadt, Schauspielhaus).

„Festa Contana", sinfonische Dichtung von Cesare Nordio (Triest, unter Fr. Schalk).

„Riccio", sinfonischer Prolog von Adolf Sandberger (Konzert des Opernorchesters zu Hannover).

Musikfeste und Festspiele

Bochum. Unter Beteiligung von annähernd dreihundert Vereinen fand hier das dritte westfälische Sängerbundesfest statt.

Kiel. Die diesjährige Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft findet vom 2.—3. September statt. Im musikalischen Mittelpunkt wird Brahms stehen. Ferner wird Pfitzners „Von deutscher Seele" aufgeführt.

Salzburg. Bei den vom 5.—10. August stattfindenden Internationalen Kammermusikkonzerten werden u. a. Werke von Guido Bagier, Busoni, Eduard Erdmann, Korngold, J. Merz, Rudolf Réh, Schönberg, Strauß, A. v. Webern, E. Wellecz (Deutschland und Österreich), Alfredo Casella, Fr. Malipiero (Italien), Manuel de Falla, Adolfo Salazar (Spanien) und Stravinski (Rußland) aufgeführt.

Geising im Erzgebirge. Am 5. und 6. August findet hier eine Johann-Kuhnau-Feier statt, bei der Kompositionnen von ihm und seinen Zeitgenossen zur Aufführung kommen werden. Den Festvortrag wird Prof. A. Schering aus Halle halten. Die Veranstaltung ist als Nachfeier gedacht, die dem Vorgänger Bachs seine Vaterstadt aus Anlaß seines 200. Todestages (5. Juni 1722) bringt.

Musik im Auslande

Paris. Saint-Saëns' „Samson und Dalila" wurde jüngst an der Pariser Oper zum 500. Male aufgeführt.

Helsingfors. Unter den während der verflossenen Spielzeit aufgeführten Werken in der finnischen Staatsoper waren allein 55 deutschen Ursprungs. Die Oper hat sich in kurzer Zeit zu bedeutender Leistungsfähigkeit emporgeschwungen und ist unter der Direktion Edvard Fazers und der musikalischen Führung des ehemaligen Dessauer Hofkapellmeisters Fr. Mikorey zu einer Heimstätte deutscher Kunst im Ausland geworden.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Bei Gelegenheit des hundertjährigen Bestehens des Berliner Instituts für Kirchenmusik wurde dasselbe in eine „Staatliche Akademie für Schul- und Kirchenmusik" umgewandelt (s. betr. Artikel von Niechciol in H. 13/14 der Z. f. M.).

Frankfurt a. M. Der 44. Jahresbericht des Dr. Hochschen Konservatoriums für alle Zweige der Tonkunst verheißt in Anerkennung der musikerzieherischen Erfolge der Anstalt eine beträchtliche Unterstützung seitens des preußischen Staatsministeriums und der Stadt Frankfurt, um die weitere Entwicklung des Konservatoriums sicherzustellen. Die Anstalt besuchten im vergangenen Schuljahre 937 Schüler, und zwar die Hoch- und Orchesterschule 344 Schüler, die Vorschule des Konservatoriums 487 Schüler, die Seminarschule 24 Zöglinge und die musikgeschichtlichen und literarischen Vorlesungen 82 Hospitanten. Aus dem Lehrerverbande schieden aus: Prof. Fritz Gambke (Gesang und Theorie), Willy Renner (Klavier), Carl Rehfuß (Gesang), Ludwig Mohler (Klarinette), Karoline Reuß. Für Mohler wurde Eduard Liebhold und für Prof. Gambke Eduard Gelbart berufen. Veranstaltet wurden 22 interne Schülerabende, 29 öffentliche Aufführungen, darunter zwei Konzerte aus Anlaß des hundertsten Geburtstags von Joachim Raff, des ersten Direktors des Konservatoriums, 3 Konzerte zur Erinnerung an den 25. Todestag von Joh. Brahms, 5 öffentliche Abende der Vorschule und ein Vortragsabend der Zöglinge der Seminarschule.

Würzburg. Nach dem 47. Jahresbericht des Konservatoriums der Musik haben die Anstalt im Berichtsjahre 1102 Musikstudierende besucht, und zwar 439 ordentliche Schüler und 663 Hospitanten. Dr. Oskar Kaul (Musikwissenschaft) wurde zum Studienrat ernannt, den Studienräten Arthur Schreiber und Max Niebauer wurde der Professorentitel verliehen, an Stelle des verstorbenen Hermann Wiehl wurden Frau Prof. Johanna Chroust (italienische Sprache), Adalbert Reichel (Kunstgeschichte) und Michael Gebhardt (Staatsbürgerkunde usw.) berufen und mit dem Unterricht der Theorieparallelklassen Kapellmeister Karl Schadewitz betraut. Es fanden zehn (früher nur sechs) Konzerte, ein Kirchenkonzert und 13 Schüleraufführungen (einschl. 2 Opernaufführungen) statt. Aus Anlaß der 340. Stiftungsfeier der Universität übernahmen Lehrer und Schüler den musikalischen Teil, und bei der im Juni abgehaltenen „Mozartwoche" wirkten sie gleichfalls mit.

„Musik und Schule." Unter diesem Titel ist jetzt der ausführliche Bericht über die vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht im Vorjahre veranstaltete „Schulmusikwoche" erschienen. Er enthält u. a. in ausführlicher Wiedergabe die Vorträge der Professoren Thiele, Abert, Sonderburg, sowie die sehr bemerkenswerten Ausführungen von Fritz Jöhde (Hamburg). Das Buch, das für die Musikpflege in der Schule eine Fülle wertvoller Anregungen darbietet, ist im Verlag Quelle & Meyer erschienen.

Musikpädagogische Woche in Essen. Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht beabsichtigt, in Verbindung mit der Stadtverwaltung, in der zweiten Oktoberwoche eine musikpädagogische Woche zu veranstalten, in der die Musikpflege in Schule und Leben in einem großen Aufriß gezeigt werden soll unter besonderer Berücksichtigung der Essener Verhältnisse. Von der Weckung des Sing- und Spieltriebes im Kindergarten an, über den Musikunterricht in Volks- und höheren Schulen zur vokalen und instrumentalen Betätigung im Leben sollen Vorträge, Lektionen und praktische Vorführungen (Konzerte) als Ziele, Wege und bisher erreichte Erfolge ein geschlossenes Bild musikalischen Volkslebens geben. Als Dozenten haben ihre Mitwirkung schon zugesagt: Ministerialreferent Prof. Kestenberg (Berlin), die Professoren Thiel und Rolle (Berlin), Gesanglehrer Kühn (Berlin, Prof. Volbach (Münster), Direktor Greiner von der städtischen Singschule Augsburg, Lehrer Fritz Jöhde (Hamburg) usw. Die fachmännische Leitung liegt in Händen von Prof. Riemann (Essen). Ein Stab tüchtiger Mitarbeiter hat die Vorarbeiten begonnen.

Von Gesellschaften und Vereinen

Berlin. Hauptversammlung des „Verbandes akademisch gebildeter Musiklehrer" e. V. Die gelegentlich der Hundertjahrfeier des zur „Akademie für Kirchen- und Schulmusik" erhobenen „Akademischen Instituts für Kirchenmusik" veranstaltete Hauptversammlung des „Verbandes akademisch gebildeter Musiklehrer", dem fast alle akademischen Musiklehrer angehören, wurde von zahlreichen Vertretern aus allen Provinzen und des Reichs besucht. Den Höhepunkt bildeten die geistbefeuerten Ausführungen Oberschulrates Dr. Blankenburg, der aus seinen reichen Erfahrungen mit den Berliner Jugendkonzerten eine Fülle segenverheißender Anregungen ausstrahlen ließ. Prof. Dr. Thiel schloß daran den Ausdruck aufrichtigster Wünsche, zugleich auch als Vertreter der Akademie. Der berufene Vermittler für die deutsche Musik auf dem Unterrichtsplan der höheren Schulen kann nur der in der Musik lebende, zugleich als Pädagoge an der Akademie gebildete Künstler sein, für den die höhere Schule einen Platz nicht länger entbehren darf. Die Ausführungen des 2. Referenten Dr. Max Schipke (Berlin) behandelten die Entwicklung des Studiums am Akademischen Institut für Kirchenmusik. Die einstimmig gefaßten Entschließungen der Versammlung wurden durch eine von allen Provinzen vertretene Kommission sofort dem Ministerium unterbreitet.

Der „Akademische Chor Berliner Hochschulen" gab am 21. und 24. Juni im Saale der Hochschule für Musik A-cappella-Konzerte. Im vorigen Jahre durften wir über die Gründung des Chores, seine Ziele und sein erstes Konzert (Haydns Schöpfung) in der Z. f. M. Gutes berichten und die Hoffnung hegen, daß der Chor für die Hebung und Pflege deutscher Kunst in akademischen Kreisen von größerer Bedeutung sein würde. Für Berlin hat sich die Hoffnung schon erfüllt. Über dreihundert begeisterte Damen und Herren waren auf dem Podium versammelt, um im A-cappella-Gesang ihre vorzügliche Schulung klarer darzulegen, als dies durch Aufführungen mit Orchester möglich ist. Außer Chören von Isaac, Schein usw. wurden auch neuere gesungen, darunter die sehr wirkungsvolle Komposition „Sturm" von Alex. Preuß, der die eingestreuten ausgezeichneten Violinvorträge Hans Bassermanns am Klavier begleitete. Den Höhepunkt des Abends und zugleich den tiefsten Eindruck erzielte der Chor mit den beiden Brahmsschen Gesängen „Waldesnacht" und „Dein Herzlein mild". An der ganzen Aufführung und besonders an dem zauberischen Pianissimo hätte Brahms sicher seine Freude gehabt; denn besser dürfte er bei Lebzeiten diese Poesien kaum gehört haben. Der Chor, der unter dem Schutze des kunstbegeisterten Prorektors der technischen Hochschule, Geheimrat Pschorr, und unter der Leitung des geborenen Chordirigenten Prof. Franz Wagner steht, ist schon ein wichtiger Faktor des Berliner Musiklebens geworden. Berlin besitzt zwar in dem unter Carl Thiel stehenden Madrigalchor der Akademie für Schul- und Kirchenmusik einen unübertrefflichen kleinen gemischten Chor, aber keine große gemischte Chorvereinigung, von der wir so vorzüglichen A-cappella-Gesang bisher vernommen hätten. T. Niechciol

Der Reichsverband der Deutschen Musiklehrerinnen feiert im Sommer d. J. sein 25jähriges Bestehen. Als ältester von allen heute bestehenden musikpädagogischen Verbänden, durch Frl. Sophie Henkel (Frankfurt a. M.) und Frl. Anna Hesse (Erfurt) begründet und bald darauf dem Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenverein angegliedert, umfaßt er z. Zt. nahezu 60 Ortsgruppen in allen Teilen des Reiches; als Zweigvereine sind ihm angeschlossen der Tonika-Do-Bund und der Verein staatlich geprüfter Schulgesangs-Lehrerinnen.

Die Ziele, für die er sich stets und mit Erfolg eingesetzt hat, sind: wirksame Standesvertretung gegenüber Behörden und Publikum, wirtschaftliche Sicherung seiner Mitglieder, Kampf gegen das Angebot minderwertiger Musiklehrkräfte, Verwirklichung höchster Anforderungen an die Vorbildung zum musikalischen Lehrberuf. Als Mittel zur Erreichung dieser Ziele dienen ihm: gemeinsame Unterrichtsbedingungen, langfristige Unterrichtsverträge, eine Unterrichtsvermittlungsstelle, eine Auskunftsstelle für soziale Versicherungen, beide in Berlin, Berufsberatungsstellen in vielen großen Städten, Altersheime, Hilfskassen. In Berlin, Hamburg, Frankfurt a. M., Kassel, Königsberg, Stettin, Wiesbaden u. a. O. hat der Verband Musiklehrerinnenseminare gegründet, die in 3jährigem Studium eine gediegene berufliche Ausbildung gewährleisten. Geschäftsstelle des Verbandes ist in Kassel, Hohenzollernstr. 34.

Vor kurzem erfolgte die Gründung eines Verbandes konzertgebender Vereine Deutschlands e. V.

Bochum. Der Musikverein, bisher unter der verdienstvollen Leitung des Musikdirektors Arno Schütze, hat sich mit dem neugegründeten Chor der Stadt Bochum verschmolzen und führt nun den Namen „Städtischer Musikverein". Die musikalische Leitung ist dem städtischen Kapellmeister R. Schulz-Dornburg übertragen.

Der Zentralverband deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine veranstaltet vom 5.—13. August d. J. in Berlin die 3. Musik-Fachausstellung.

Ein Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer wurde anläßlich der Tagung des Zentralverbandes deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine anfangs Juli in Frankfurt a. M. gegründet. Zum Vorsitzenden wurde Komponist Arnold Ebel, Berlin, gewählt.

Persönliches

Karl Heinrich Barth, langjähriger Lehrer an der Hochschule für Musik und Mitglied des Senates der Akademie der Künste in Berlin, der als Pianist, und zwar besonders als Kammermusikspieler sich eines ausgezeichneten Rufes erfreute, vollendete am 12. Juli sein 75. Lebensjahr.

Olsberg. Am 11. Juni wurde in dem schönen sauerländischen Gebirgsort eine Gedächtnisfeier für Karl Storck, der hier begraben liegt, veranstaltet, die sich im Sinne des Verstorbenen ganz zu einem Volksmusiktag gestaltete. Ähnliche Feiern sollen möglichst auch in den folgenden Jahren stattfinden.

Koburg. Der Musikverein veranstaltete einen Richard-Trunk-Abend, an dem der Komponist und seine Gattin mitwirkten.

Carl Schäffer, der Oberspielleiter der Leipziger Oper, ist zum Intendanten von Saarbrücken und Trier gewählt worden.

Der Komponist Anton Eberhardt starb im Alter von 67 Jahren während einer Opernvorstellung in Frankfurt a. M. Seine Oper „Die Eisjungfrau" sollte in Kürze zur Uraufführung kommen.

Kurt Schubert, ein bekannter Berliner Pianist, und Herm. Weißenborn, Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin, wurden zu Professoren ernannt.

Hofopernsänger Georg Doring ist in Steglitz gestorben.

Erwin Lendvai, der Leiter des Jenaer Musikvereins, wurde als Dirigent der Sinfoniekonzerte des Staatstheaters in Riga verpflichtet.

Elena Gerhardt wurde von dem Cincinati Symphony Orchestra für dessen Konzerte im Februar 1923 als Solistin engagiert.

Spielleiter Eugen Teuscher ist als Nachfolger des nach Halle berufenen Intendanten Dietrich zum Intendanten des Stadttheaters in Halberstadt gewählt worden.

Lisa Arden wurde für das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg als Altistin verpflichtet.

Dr. Gustav Becking hat sich als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Erlangen habilitiert.

Felix Lederer, der seit zwölf Jahren als dem Opernchef koordinierter I. Kapellmeister am Mannheimer Nationaltheater wirkt, hat einen Ruf als Generalmusikdirektor nach Saarbrücken angenommen. Lederer hat sich auch als Dirigent der Volkssinfoniekonzerte und der Oratorienaufführungen des Mannheimer Musikvereins große Verdienste erworben.

Die Leipziger Universitätssängerschaft „St. Pauli" ernannte Hans Pfitzner und Karl Straube anläßlich der dortigen Erstaufführung der romantischen Kantate „Von deutscher Seele" zu Ehrenmitgliedern.

Der Reichsverband akademisch gebildeter Musiklehrer und -lehrerinnen wählte in den künstlerischen Beirat den Kölner Komponisten Dr. Hermann Unger.

Mannheim. Eugen Felber, zuletzt künstlerischer Leiter der Neuen Bühne in München, wurde an das Nationaltheater als Spielleiter und Dramaturg von nächster Spielzeit an verpflichtet.

Konzertnachrichten

Zu den sich ständig für neue Werke zeitgenössischer Autoren einsetzenden Sängerinnen gehört Ida Schürmann-Herchet auf deren Programmen aus dem letzten Winter die Namen Göhler, Haas, Heuß, Jokl, Kallenberg, Rinkens, Wetz vertreten waren.

Würzburger Mozartwoche. Die vom 17. bis 26. Juni in Würzburg stattgefundene Mozartwoche fand seitens einheimischer und fremder Musikfreunde starken Zuspruch. Zur Aufführung kamen die Sinfonien in Es und C, Konzertante Sinfonie für Violine und Viola (Solisten: W. Kunkel, A. Schreiber), Klavierkonzert A-Dur (H. Zilcher), Ouvertüre zur „Zauberflöte", Notturno für vier (kleine) Orchester, Terzette, Kanons, Bläserserenaden, Deutsche Tänze für Orchester, Lieder und Kammermusik, zum Teil in dem prachtvollen „Kaisersaal" des Residenzschlosses, zum Teil im Schloßpark. Die exquisite Feinheit der Veranstaltung beruhte in der Darbietung von Mozartscher Musik (z. T. ganz selten gehörte, reizende Sachen) in den stilvollen und prächtigen Räumen eines der schönsten Rokokoschlösser Deutschlands. Die Ausführung hatte Prof. H. Zilcher mit den Lehrern und dem Orchester des staatlichen Konservatoriums übernommen und wurde mit reichem Beifall als vorzüglich anerkannt. Eine Aufführung des Requiems (mit Anna Kaempfert, Erler Schnaudt, Rehfuß) befriedigte wegen mangelhafter Vorbereitung in den Chören weniger.

Magdeburg. Im kommenden Winter wird sich ein neues Quartett unter dem Namen „Van-den-Berg-Kade-Quartett (Maurits van den Berg, I. Konzertmeister des Berliner Philharmonischen Orchersters, Konzertmeister Willy Kade, Solocellist, Hermann Meinburg und Max Aigmüller von Magdeburger städtischen Orchester in verschiedenen Großstädten mit einem vier Abende umfassenden Zyklus: Die Entwicklung des Streichquartetts von Dittersdorf bis Reger einführen.

Zeitz. Das städtische Orchester versendet einen Bericht über seine Tätigkeit im verflossenen Konzertwinter. Das rührige Orchester gab sieben Sinfoniekonzerte unter der Leitung seines Musikdirektors Kurt Barth und zwei Konzerte unter der Leitung von Prof. Laber aus Gera; vier volkstümliche Sinfoniekonzerte wurden von Knauth, Herrmann und Barth dirigiert. Ferner beteiligte sich das Orchester an den von den Gesangvereinen veranstalteten Chorkonzerten und an den von der Altenburger Oper gegebenen Opern- und Operettenvorstellungen. Seine Tätigkeit ergibt im ganzen: 72 Konzerte und

22 Theatervorstellungen. (Näheres siehe die jeweiligen Berichte aus Zeitz in der „Musikalischen Rundschau".)

Im Dom zu Braunschweig fand eine Reger-Gedenkfeier statt. Außer der Erstaufführung der Kantate: „O Haupt voll Blut und Wunden" kamen Orgelwerke und Lieder zum Vortrag. Eine Feier größeren Stiles soll im nächsten Jahr stattfinden.

In Dresden fand ein Kompositionsabend mit Werken von Alfred Pellegrini statt, in dem neben Liedern und zwei Sätzen aus einem Streichquartette eine Klavierfantasie E-Moll und Kompositionen für Violine und Violoncello aufgeführt wurden.

Preisausschreiben

Unser Mitarbeiter Alexis Hollaender hat bei einer vom Deutschen Arbeitersängerbund ausgeschriebenen Konkurrenz für ein Lied für 4stimmigen Frauenchor a-cappella den ersten Preis erhalten, und zwar in doppeltem Betrage.

Rheinlieder-Preisausschreiben. Ein vom Rheingauverein ausgeschriebener Wettbewerb für ein Lied zum Lobe des Rheingaues hat bei außerordentlich starker Beteiligung folgendes Ergebnis gehabt: 1. Preis: P. Arenz (Godesberg), 2. Preise: Max Bewer (Dresden) und Walther Frhr. v. Rummel (München), 3. Preise: H. Schwartz (Düsseldorf) und Max Bewer (Dresden). Max Bewer ist inzwischen gestorben. Nunmehr wird ein Wettbewerb zur Vertonung der preisgekrönten Lieder ausgeschrieben.

Eine einträgliche Preiskomposition. Der von Frau F. S. Coolidge gestiftete Kammermusikpreis in Höhe von 1000 Dollars für 1922 ist an den Budapester Komponisten Leo Weiner gefallen. Preisrichter waren: P. Casals, H. Eichheim, L. Gilman, H. Letz und Ch. M. Löffler (sämtlich in Amerika).

Geschäftliche Mitteilung

Die „Musikalische Rundschau" Betreffendes. Für die Anfang Oktober erscheinende „Musikalische Rundschau" bestimmte Berichte bitten wir unsere Referenten bis 1. September an die Redaktion der Z. f. M. einzuschicken. Es sei noch besonders darauf hingewiesen, daß unsere Referenten über besonders wichtige, allgemein interessierende Aufführungen usw. sofort einen Bericht einsenden mögen. Bei ihnen zweifelhaft erscheinenden Fällen ist vorherige Benachrichtigung notwendig.

* *

Der Postauflage dieser Nummer liegt ein Prospekt des Verlages von C. F. Kahnt, Leipzig, über Kompositionen von Walter Niemann bei.

* *

Unsere Postabonnenten verlangen öfters eine Nachlieferung von ausgebliebenen Heften vom Verlag der Zeitschrift für Musik. Wir machen deshalb nochmals darauf aufmerksam, daß das Erscheinungsdatum des nächsten Heftes am Fuße eines jeden Heftes genau angegeben ist, und daß jede Unregelmäßigkeit in der Zustellung der Hefte durch Postabonnement zunächst beim Briefträger oder beim zuständigen Postamte zu reklamieren ist. Erst wenn diese Reklamation erfolglos war, wolle man sich direkt an den Verlag der Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100, wenden.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 17 — *Leipzig, Sonnabend, den 2. September* — 1. Septemberheft 1922

Musikalische Gedenktage

1. 1854 Engelbert Humperdinck * in Siegburg / **3.** 1901 Friedrich Chrysander † in Bergedorf / **4.** 1824 Anton Bruckner * in Ansfelden — 1903 Herman Zumpe † in München — 1907 Edvard Grieg † in Bergen / **5.** 1791 Giacomo Meyerbeer * in Berlin — 1820 Georg Vierling * in Frankenthal — 1820 Chr. L. H. Köhler * in Braunschweig / **6.** 1855 Ferdinand Hummel * in Berlin / **7.** 1902 Franz Wüllner † in Braunfels a. d. L. / **8.** 1841 Anton Dvorák * in Kralup — 1849 Gustav Schreck * in Zeulenroda / **9.** 1869 Otto Jahn † in Göttingen — 1832 Bernhard Klein * in Berlin — 1873 Th. Kroyer * in München / **10.** 1867 Simon Sechter † in Wien / **11.** 1786 Friedrich Kuhlau * in Ülzen / **12.** 1764 Jean Philip Rameau † in Paris — 1818 Theodor Kullak * in Krotoschin in Posen / **13.** 1908 Edmund Kretschmer † in Dresden — 1819 Clara Schuhmann * in Leipzig — 1874 Arnold Schönberg * in Wien — 1885 Friedrich Kiel † in Berlin / **14.** 1760 Luigi Cherubini * in Florenz

Unfruchtbarkeit des zeitgenössischen Musikschaffens?)*

Von Constantin Brunck / Nürnberg

Unfruchtbarkeit ist natürlich nicht im Sinne der Menge des alljährlich Erzeugten gemeint; es ist wohl noch nie soviel Musik geschrieben worden wie in unserem Jahrhundert. Aber gerade wenn man die Produktionsmasse berücksichtigt, ist die seelische Auswirkung auf die große Zahl der Durchschnittshörer erschreckend gering. So gering, daß sehr viele der nicht beruflich (oder sportlich!) interessierten Musikfreunde ein Bedürfnis nach neuer Musik überhaupt verneinen. Es ist nun ein sehr billiges Verfahren, auf die „Banausen" und „Ewig-gestrigen" zu schelten; damit schaffen wir die katastrophale Tatsache nicht aus der Welt, daß ganze Berge von beschriebenem oder bedrucktem Notenpapier in den Schreibtischen der Komponisten oder auf den Lagern der Verleger nutzlos vermodern, daß anderseits unzählige Hörer im Musikgenuß nicht die Befriedigung ihrer Sehnsucht finden und deshalb entweder in die Niederungen von Operette und Kino geraten oder den Wunderdoktoren der Seele mit ihren mystisch-pseudo-religiösen Quacksalbereien anheimfallen, die der seelischen Gesundheit unseres ohnehin gefährdeten, stark angekränkelten Volkes vielleicht noch gefährlicher sind als jene. Denn es ist einfach nicht wahr, daß die „Flachheit" und geistige Bedürfnislosigkeit der Allgemeinheit am Nichterfolg der Komponisten schuld sei, vielmehr herrscht eine ungeheure seelische Not und sogar der sich überall breit machende, abscheuliche Materialismus, die übertriebene Genußsucht ist nur eine — freilich in falsche Richtung geratene — Flucht aus der durch den Krieg und seine Folgeerscheinungen geschaffenen Verwüstung des Gefühlslebens. Ich kann auch nicht glauben, daß die heute lebenden Komponisten durchschnittlich so viel minderbegabt sind, als die irgend einer früheren Zeit, im Gegenteil enthalten sehr viele Kompositionen eine Fülle geistreicher Einzelheiten, die beweisen, mit welchem Können im allgemeinen gearbeitet wird.

*) Anmerkung der Schriftleitung: Den beiden Artikeln über Fragen der modernen Musik und der Tonkünstlerfeste des Deutschen Musikvereins in den letzten Heften lassen wir hier noch einen weiteren folgen, ungeachtet dessen, ob wir mit den Ausführungen im einzelnen übereinstimmen oder nicht. Schließlich kommt es bei derartigen Fragen darauf an, Stimmen von verschiedenen Seiten zu vernehmen, die alle darin miteinander übereinstimmen, daß man nicht tatenlos zusehen dürfe, sondern trachten soll, allgemein gefühlten Mängeln abzuhelfen.

Warum also der Mißerfolg? Warum vor allem der unbestreitbare Mißerfolg der Erstaufführungen auf den letzten drei „Tonkünstlerfesten", die doch angeblich in sorgfältigster Auswahl das Beste der deutschen Musikproduktion darboten? Die billigen, parteipolitisch geprägten Schlagworte von „moderner" und nicht moderner, „nationaler" und nichtnationaler oder „jüdischer" Musik können das Problem in keiner Weise klären und gehen am Wesentlichen offenkundig vorüber. Diese ganzen Spaltungen sind überhaupt nicht die Ursache, sondern die Folge des eigentlichen Übels, das weit tiefer steckt. Die Krankheitsursache ist die völlig falsche Einstellung der Komponisten und des größten Teiles der zünftigen und nichtzünftigen Kritik zu der gestellten Aufgabe; es ist der seit mehr als einem Jahrhundert künstlich gezüchtete Zwiespalt zwischen „Berufskünstler" und „Musiklaien"*).

Man lese einmal einige hundert kritische Abhandlungen, wie viele davon überhaupt versuchen, bis zum Kern des Kunstwerkes, nämlich zum persönlichen Charakter, der sich darin ausprägt, vorzudringen. Die meisten bleiben in Äußerlichkeiten, wie Technik, äußerer Stil, Instrumentation und dergl. stecken. Diejenigen, die vorgeben, tiefer zu schürfen, überschütten uns oft genug nur mit ästhetisch-philosophischen, gelehrten Redensarten, unter denen man sich alles oder auch gar nichts denken kann. Man höre unsere Allerjüngsten, wenn sie über eines ihrer Kunstwerke sprechen! Klingt das nicht, als sei von einer mathematischen Gleichung die Rede? Dazu die unleidliche Sucht aller hoffnungslos Unoriginellen, die Sucht um jeden Preis „Neues" zu bieten. Was ist die Folge? Gänzlicher Mangel an wahrer Originalität! Keiner traut sich mehr, so zu reden und zu singen, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, schielt ängstlich nach dem Nachbarn, mit dem Schlußeffekt, daß, wenn man 100 anonyme „moderne" Arbeiten durchgesehen hat, man sie wohl nach drei oder vier „Schulen" sondern kann, es aber bei höchstens ein oder zwei möglich ist, ein persönliches Antlitz darin zu erkennen. Bei dem „Laienpublikum" aber herrscht naturgemäß völlige Verwirrung, überall „Regeln und Tabulatur", die es nicht verstehen kann, fast nirgends etwas, was ihm wirklich zu Herzen greift. Kann man sich da wundern, daß es sich, soweit es nicht den ekelhaften Snobismus der „Allesverstehenden" mitmacht, entmutigt abwendet und Trost sucht bei den bewährten alten Meistern?

*) Vgl. das sehr lesenswerte Buch „Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung" von Karl Blessinger und die daraus resultierende Überschätzung des Artistentums bzw. des Ästhetizismus (des „l'art pour l'art").

Wollen wir einmal umgekehrt feststellen, was bei den letzten Tonkünstlerfesten wirklich tiefgehenden, begeisterten Erfolg hatte, oder was sonst in den letzten Jahren im Konzertsaal allgemeines (nicht beruflich eingestelltes) Interesse erregt hat. Es sind (unter den von mir selbst gehörten) vier Werke, die mir dabei sofort in Erinnerung kommen: von Weimar die Sinfonie Erdmanns, von Nürnberg der „Psalm" von Kaminski, außerdem Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" und Lendvais Männerchorzyklus „Flamme". Vier Werke, die in Stilart, Technik und Wahl der Ausdrucksmittel so verschiedenartig, ja gegensätzlich sind, wie nur möglich. Aber eines ist allen gemeinsam: sie setzen sich irgendwie mit den geistigen, den seelischen Strömungen und Problemen unserer Zeit auseinander und vermitteln — aus dem Zeitgeist heraus — persönliches Erleben. Damit sind wir beim Kernpunkt der ganzen Frage angelangt, beim Kernpunkt aller Kunst, bei der Frage der Persönlichkeit. Man höre endlich damit auf, Persönlichkeit in äußerlichen Verkrampfungen zu suchen. Man höre endlich mit dem kindlichen Bemühen auf, einen Stil „machen" zu wollen durch Absonderlichkeiten der Technik, durch Absonderung vom Gebräuchlichen. Stil kann unbedingt nur entstehen, wenn die angewandte Technik der natürliche, restlos erschöpfende Ausdruck des Persönlichen ist, und wenn — und das ist der springende Punkt — diese Persönlichkeit sich dem allgemeinen Zeitgeist harmonisch (als Höhenpunkt!) einfügt. Stil wie überhaupt jede Kultur ist immer Ausdruck des Gemeinschaftsgeistes; Absonderung bedeutet Unkultur, Stillosigkeit, Vergänglichkeit.

Wie aber kommen wir in dieser zerrissenen Zeit zu einem „Gemeinschaftsgeist", zur Kultur, zum Stil? Können die Tonkünstlerfeste als Ausdruck eines solchen Kulturwillens gelten? Geben sie wirklich einen Querschnitt des musikalischen Schaffens wie des musikalischen Bedürfnisses? Ich habe bereits im Vorjahr bei Besprechung der Nürnberger Aufführungen meiner Meinung Ausdruck gegeben, daß ich diese Form von Tonkünstlerfesten für überlebt halte; eine Meinung, die inzwischen von verschiedener Seite mit verschiedener Begründung wiederholt worden ist, also wohl ziemlich verbreitet sein dürfte. Schon äußerlich sind die Feste unzulänglich, weil es einfach unmöglich ist, daß eine Prüfungskommission von einigen Herren die ungeheure Fülle unseres Musikbetriebes übersehen und das Unkraut vom Weizen sondern kann. Diese Aufgabe übersteigt menschliches Vermögen, muß zur Oberflächlichkeit, zum Massenbetrieb und zur Einseitigkeit führen. Die Diktatur einzelner muß aber auch den oben erwähnten Zwiespalt zwischen

Zunft und Laientum immer mehr erweitern, ein Zwiespalt, der sich in dem Mißerfolg der Aufführungen, in der befremdlichen Kühle, mit der das Laienpublikum die meisten „Uraufführungen" entgegennimmt, deutlich genug äußert. Die Tonkünstlerfeste sind heute nicht mehr viel mehr als der offizielle Treffpunkt des Musikertums, als eine Art festlich zugerichteter „Musikbörse", in der ein kommerzieller Unterklang in fataler Dissonanz zu dem offiziös proklamierten, künstlerischen Idealismus steht. Den Musikfreund, der genießen und sich belehren will, stört vor allem das heute allgemein üblich gewordene, kulturlose „Vielzuviel" der Darbietungen. Er kehrt heim, den Kopf überlastet von wirren Einzeleindrücken, die ein tieferes Erfassen der gehörten Werke unendlich erschweren, wenn nicht unmöglich machen. So kommt es, daß die Tonkünstlerfeste aufgehört haben, führend zu wirken, daß eine (sogar erfolgreiche) Aufführung dort noch lange nicht bedeutet, daß das betreffende Werk seinen Weg durch die Konzertsäle machen muß.

Eine Besserung ist nur möglich durch grundlegende Umgestaltung der ganzen Organisation des Tonkünstlervereins und weitestgehende Dezentralisation des Betriebes. Wir müssen die heutige blutleere, aristokratische Inzucht des Berufskünstlertumes aufgeben und die Musik wieder demokratisieren, das heißt: wir müssen zu dem uralten Rezept zurückkehren, das Rich. Wagner seinen Hans Sachs den Meistersingern geben läßt: das Volk selbst muß wieder Richter werden, welche Art der Musik ihm behagt.

Ich kenne alle Einwendungen, die man gerechter Weise dagegen machen kann, vor allem den berechtigten Hinweis auf den Erfolg der Schundmusik, des „Schlagers" und der Possenoperette. Trotzdem hege ich keine Befürchtungen; denn erstens ist ja die Fachkritik deswegen immer noch nicht ausgeschaltet, sie kann nach wie vor beratend, belehrend, warnend dem Musikfreunde zur Seite stehen. Zweitens aber ist es unleugbare Tatsache, daß alle wirklich wertvollen Kunstwerke sich auf die Dauer mit unbedingter Sicherheit gerade beim großen Publikum und zwar sehr häufig gegen den Widerspruch der Zünftigen durchgesetzt haben. (Siehe: „der Fall Wagner".) Es gilt eben immer noch der scherzhafte Ausspruch C. M. von Webers: „Mag der Einzelne immerhin ein Esel sein, das Ganze ist doch Gottes Stimme!" Wurde ein Werk trotz inneren Wertes dauernd abgelehnt, so sind immer irgendwelche Schwächen formaler Art schuld gewesen, Mißgriffe in der Wahl der Ausdrucksmittel oder ähnliches. Wenn auf diese Weise unsere Komponisten wieder lernten, mehr Wert auf Reinheit der Form zu legen und aufzuhören, etwa von einem Streichquartett die Wirkung eines Sinfonieorchesters zu verlangen oder statt Liedern Klavierkonzerte mit unsangbarer Singstimme zu schreiben, wäre das kein Schaden.

Die Organisation des „musikalischen Volksgerichtes" stelle ich mir folgendermaßen vor: An allen Orten mit irgendwie beträchtlichem Musikleben sind — unter Führung des „Allgemeinen Musikvereins" und organisch mit ihm verbunden — entweder bestehende Musikvereine entsprechend umzugestalten oder solche neu zu gründen zu dem Zwecke, alljährlich (unter hinlänglicher Berücksichtigung einheimischer Komponisten) eine Anzahl neuer Musikschöpfungen jeder Art vor einem möglichst aus allen Bevölkerungskreisen gemischten Publikum zur Uraufführung zu bringen. Hat das Werk Erfolg oder war der Mißerfolg nach Ansicht der Sachverständigenkommission, die die Auswahl besorgte, ungerecht, so wird die Aufführung anderorts wiederholt. Ist der Erfolg durch mehrfache Aufführung bestätigt, so wird das Werk zur endgültigen Aufführung auf dem Tonkünstlerfest bestimmt, das somit wirklich die Auswahl des Besten der ganzen Jahresproduktion bietet. Die dort anwesende, erlesene Zuhörerschaft mag dann das letzte, reifste Urteil fällen. Damit verbunden müßte eine weitere (staatlich subventionierte) Organisation sein, die die Drucklegung der auf diese Weise als wertvoll erkannten Werke ermöglicht. Kleinere Werke, Lieder, Hausmusik, Männerchöre könnten von enger begrenzten, örtlichen Ausschüssen zur Drucklegung vorgeschlagen werden, damit auf diese Weise auch die zweifellos verschiedenen Bedürfnisse der einzelnen Gegenden und Volksstämme berücksichtigt werden könnten.

Die wirtschaftlichen Vorteile eines solchen Verfahrens für den schaffenden Künstler liegen auf der Hand. Aber auch künstlerisch würde ich mir einen starken Aufstieg davon erhoffen. Der Komponist ist nicht mehr (wie heute in 99 von 100 Fällen) gezwungen, ins Blaue hinein zu schaffen, ohne Hoffnung, sein Werk zu hören und aus dem lebendigen Klang heraus für künftiges Schaffen zu lernen. Er ist in der glücklichen Lage, wie die alten Meister von Palestrina bis Mozart, ja in gewisser Hinsicht auch Richard Wagner, „Zweckmusik" im höchsten Sinne des Wortes zu schreiben; er weiß für welche Gemeinde, für welchen ausführenden Körper, ja selbst für welchen Raum er schafft; er weiß damit genau, welche Mittel er zu wählen hat, um den künstlerischen Eindruck zu erzielen, den er erstrebt. Ein ungeheurer Strom von Kraft und Anregung wird von der geschlossenen Masse seines Volkes zu dem Künstler hinüberfluten, dieser wird umgekehrt mit seiner Kunst das Volk umfassen und durchdringen können wie nie mehr, seit die Kirche aufgehört hat, Trägerin der Kunst zu sein.

Freilich werden große Hindernisse zu überwinden sein. Zunächst wirtschaftlich! Doch glaube ich, daß es möglich sein wird, die nötigen Mittel durch die lange geplante „Kulturabgabe" aufzubringen, die freilich sozialer und ergiebiger ausgestaltet werden müßte, als es das ursprüngliche Projekt beabsichtigte.

Vor allem aber müßte zunächst eine großzügige musikalische Volksbildungsarbeit eingeleitet werden. Der Musiklaie muß aus der heutigen Knebelung durch „offizielle" Meinungen befreit werden, er muß lernen, wieder selbst über ein musikalisches Kunstwerk nachzudenken und insbesondere lernen, die so gewonnene Meinung auch rückhaltlos auszusprechen. Wir müssen von dem Unfug des liebenswürdig-kalten, den wahren Künstler beleidigenden „Achtungserfolges" los kommen, der alles und jedes, Grades und Ungrades mit dem nämlichen pflichtmäßigen Beifall auszeichnet. Wir müssen wieder lernen, nicht nur zu zeigen, wenn uns etwas gefällt, sondern auch unser Mißfallen unzweideutig auszudrücken. Nur dadurch kann das Verantwortungsgefühl, das Pflichtgefühl der musikhörenden Masse geweckt werden, daß sie zu selbständigem Urteil erzogen wird. Ich halte deshalb das Vorkommnis auf dem letzten Tonkünstlerfest, daß ein Gast, der ein Werk achtungsvoll zu Ende gehört hatte, aber dann dem Beifall ein energisches Pfeifen entgegensetzte, daß dieser Gast gewaltsam entfernt wurde, für tief bedauerlich und für eine vollständige Verkennung nicht nur der Rechte sondern sogar der Pflichten der Hörer eines Tonkünstlerfestes, die doch zum Urteil über die gebotenen Uraufführungen berufen sind; ja der Pflichten und Rechte des Konzertbesuchers überhaupt. Heraus aus der kalten Höflichkeit; heraus aus der Aristokratie der „Wissenden", heraus aus Zunft, Regel und Tabulatur, aus dem Streit der Zünftigen, der Ästhetiker, der Kunstsportler und Kunstindustriellen! Hinein in den breiten Strom des Lebens! Nur von dem ganzen deutschen Volke getragen kann unsere Kunst blühen und gedeihen, und das sein, was sie sein soll: Trost in der Not, Erquickung in Mühsal, Freude im Alltag und Erhebung im Festtag!

Peter Cornelius in seinen gemischten A-cappella-Chören

Von Gerhard Strecke / Neiße (Schluß)

Der treffliche Veranstalter der Gesamtausgabe gesellte zu diesen Stücken noch zwei aus dem Nachlaß, die den deutschen Choralton anschlagen. Wenn ehemals vielfach Tanz- und Liebeslieder zu Choralweisen wurden, so nimmt Cornelius die rückläufige Prozedur vor, indem er aus alten Choralzeilen mit besonderem Anklingen von „Valet will ich dir geben" ein wehmütiges Liebeslied auf die blauen Augen einer Schönen formt. — Die Idee, bei dem „Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit" in Beethovens A-moll-Quartett op. 132, die Choralmelodie aus dem Vor- und den Zwischenspielen herauszulösen, lag gewiß sehr nahe. Das Verdienst der vorliegenden Arbeit besteht darin, dem Programm darin Worte geliehen zu haben. Beethovens Überschrift „Neue Kraft fühlend" zu Beginn der Andante ($^3/_8$) belehrt hinreichend, daß der Choral noch in lebensmüde Resignation getaucht klingen soll. Das drückt die 2. der drei hinzugedichteten Strophen vollendet aus:

Dem Tod hab ich ins Aug geschaut,
Da ward sein Blick mir so vertraut,
Ihm folg ich gern, und rufst du mir,
Dann, Gott, führt mich ein Freund zu Dir.

Freund Hein! So auch der Titel dieses kleinen Chorsatzes, der hier in die Obersekunde transponiert ist. Die nicht sachgemäße Behandlung des Lydischen bei Beethoven erfährt in der Stimmenführung des auswertenden Dichterkomponisten eine gewisse Glättung, ohne daß aber dabei die alte Tonalität rein zur Getung kommt.

Wer ernstere Schwierigkeiten des Chorsingens noch zu scheuen hat und dennoch zu Cornelius hinmöchte, der greife zu seinem Cyklus „Liebe", drei Chorliedern nach Dichtungen von Johannes Scheffler (Angelus Silesius), op. 18. Ein Nachklang jener Zeit herzensfrommer Versenkung und stiller Beschaulichkeit, die ihre letzte Erkenntnis, die Lösung verborgenster Geheimnisse, in der alles klärenden Minne zu Gott suchte und fand, weht uns aus den Werken des späten Mystikers an. Der Gefühlswert des Religiösen in der Musik begleitete schon den jungen Cornelius ins Leben; seine Gemütsverfassung neigte trotz aller Mode- und Zeitströmungen, die ihn berührt haben mögen, unausgesetzt einer im Grunde weltscheuen Innerlichkeit zu. Fast könnte man versucht sein, die Überschrift dieser Chorfolge durch die Worte „Gottesminne" zu ersetzen; denn sie singt nicht von irdischer, sondern von himmlischer Liebe, von Liebe zu Gott, zum Heiland, zum Herzen Jesu. Der mehr spekulativen Art älterer Mystiker steht musikalisch eine polyphone Durchbildung oft gut zu Gesichte; die Verse der Späteren, die eher auf der Mystik des Gemüts beruhen, verlangen nach schlichterem Ausdruck. So geleitet uns denn auch Cornelius in diesen Gesängen heiliger Minne nicht in den Irrgarten künstlich verflochtener Stimmenkunst, sondern erwählt die

die durchsichtigeren Mitteilungsarten vorwiegend homophoner Setzweise.

Ein prächtiger Vorhang (mit Riemann zu reden) erhebt sich vor dem einleitenden achtstimmigen Chor „Liebe, dir ergeb ich mich!“, der mit der Vollzahl der Stimmen in kluger Berechnung die mannigfaltigsten Spaltungen des Chorkörpers abwechseln läßt. Aus der Unantastbarkeit der metrisch-rhythmischen Struktur des Textes ergibt sich eine mensurale „Regellosigkeit“ des musikalischen Vortrags, die freirhythmischer Art entgegensteuert. Schon aus diesen Besonderheiten erblühen eine Menge feiner Reize, die noch tonmalerisch entscheidend bei der eigenartigen Stelle „Liebe, die mich wird erwecken aus dem Grab der Sterblichkeit“ gestützt werden.

bandes vor der deklamatorischen Grundhaltung zurück. Was vor allem fesselnd berührt, das ist die strophische Durchbildung. Die Schlußstrophe, die im Verhältnis zur einleitenden Reprisencharakter trägt, überrascht durch eine Menge neuer Einzelheiten. Die zweite lockert die melodisch-thematische Verwandtschaft und überweist die vertrauten rhythmischen Reihen den einander respondierenden Stimmengruppen, nicht ohne die modulatorische Abschweifung in weiterem Bogen zu führen und so der dritten Strophe, die nach ihrem Bau und dem Glanz der Farbe den Höhepunkt darstellt, in jedem Sinne neuen Spielraum zu eröffnen. Abermals geht hier von einer Unisonostelle, der weiche Harmonien folgen, ein seltsamer Reiz aus.

Eine solche Sprache war vor 50 Jahren noch nicht so abgebraucht wie in unsern Tagen der Organalmanie. Schlußbildungen durch absichtliches Ausweichen in fremde Harmonien formelhafter Leere zu entziehen, das kennzeichnet den Romantiker. Wie dadurch zuweilen die schließliche Beruhigung in der Tonalität Schaden leidet, das erfährt man bei Cornelius mehr als einmal. Größere Werke erheischen (wenigstens nach dem Anspruch jener Zeit) ausführlichere Schlüsse. So jähes Abbrechen wie hier:

läßt uns innerlich nicht ganz befriedigt. Was aber nach dem Dogma der Formengesetze ein Mangel heißt, ist so häufig mit der persönlichen Art eines Künstlers verknüpft (man denke nur an Bruckner), daß man vielfach derlei Besonderheiten für den Genuß einfach in Kauf nimmt. Man tauscht dafür in jedem andern Betracht reiche Schönheiten ein.

Ähnlich wie hier treten auch im nächsten Satz „Ich will dich lieben, meine Krone!“ die spärlichen polyphonierenden Ansätze des sechsstimmigen Ver-

Der Cyklus wird gekrönt in jedem Sinne vom Schlußstück „Thron der Liebe, Stern der Güte!“ So schlicht es sich auf den ersten Blick ausnimmt, es birgt doch Schätze höchster Gestaltungskraft. Was alles macht der Tondichter im musikalischen Aufriß aus der Folge dieser innigen Strophen! Gleich die Verwendung des durchaus echt wirkenden Choralrefrains am Ende der Liedgesätze ist ein Meisterzug. Und wie das einfache Anfangsmotiv in der nur hier polyphon reicher anwachsenden Steigerung auf das Ende hin mit dem cantus firmus jener Choralzeilen zusammengeschweißt wird, das macht den Satz kostbar und tiefgreifend. Wiederum blendet die selbstverständliche und doch so seltene Kunstfertigkeit der Strophenvariation. Die erste Variation treibt das „Thema“ aus dem engen Umkreis seiner harmonischen Grundverfassung heraus. Die zweite drängt zusammen, bereichert aber den Abgesang. Daran schließt sich eine gedankliche Abschweifung mit einem verzweigten Netz von Nachahmungen, eine Art freier, unabhängiger Durchführung, die zurückführt zu

einer Reprise mit neuen Krönungen. Stimmengruppierung, Modulationsplan — alles mit reifster Einsicht hingestellt! Die Liebe zur Choralkunst alter Cantoren erfüllt jeden echten Musiker; diese Wertschätzung darf sich freilich nicht in historisierender Plege und bloßem Genuß erschöpfen. Lange vor Reger hat Cornelius zum mindesten angedeutet, wie jede Zeit mit eigenem Ausdrucks- in Goethes „Trost in Tränen“ wird bei ihm ohne weiteres zur Zwiesprache zwischen einem Solobaryton und einem Soloquartett die durch die Vereinigung von Mezzosopran, Tenor und zwei Bäßen fein gegen den Einzelsänger abgetönt sind. Für die Uhlandsche Ballade „Die Vätergruft“ kommt dem Dichtermusiker der Einfall, den Geisterchor, der erwähnt wird, zu chorischem

p Er-leucht' mir Leib und See-le ganz, — *p* du star-ker Him-mels-glanz, er-leucht' mir *usw.*

bedürfnis und eigenem Ausdrucksvermögen das überkommene Gut neu erwerben und besitzen kann: in dem fünfstimmigen Trauerchor für Männerstimmen „Ach, wie nichtig, ach, wie flüchtig ist doch unser Leben“ und in diesem achtstimmigen Satz. Altmeisterlich und modern zugleich klingt die gelegentliche Zitierung des Refrains über der abwärtsschreitenden Baßbewegung: Leben zu erwecken, indem er ihm einige passende Textzeilen mit sicherer Einfühlung in den Mund legt. Der zarte Chorklang wird hier vom Sopran und drei Männerstimmen gewoben, der eigentliche Wortlaut der Ballade von einem Solobaß vorgetragen. Wenn die Geistertöne verhallt sind, beschließt dieser das Stück mit der ausdrucksvollen Wendung: „Da mocht es gar stille sein.“

Aus des Welt-laufs wil-der Flut — ket-te mich in — dei-ne Hut!

Die sogenannte Liedertafelei hatte im Deutschland des verwichenen Jahrhunderts ihr schätzenswertes, volkstümlich-vaterländisches Sendamt drohte aber mangels innerer Kraft und ehrlichen Erneuerungswillens eine Plage zu werden. Die Sperrmaßnahmen neudeutscher Zielstrebigkeit und eine reinigende musikwissenschaftliche Dauerkur waren unerläßlich notwendig, den aus ihr erwachsenden Gefahren der Verflachung ernsthaft zu begegnen. Unter solchen Umständen war es auch für Cornelius keine Schande, wenn er gelegentlich dem Geiste der Liedertafel seinen Zoll entrichtete. Wie in den Männerchören, so auch in den gemischten. Sobald er diesen Ton anschlägt, wirkt er sofort rhythmisch zahm, ja flach; seine Melodik entbehrt dann persönlicher Eindringlichkeit und des Unnachahmlichen, und ihre satztechnische Auswertung verliert die tondichterische Kraft. Was aber an derlei Arbeiten trotzdem erbaut und sie von der Massenware abhebt, das ist die geistreiche Formbehandlung. Das Frage- und Antwortspiel

Ein Text, zu dem Cornelius immer wieder zurückkehrte, ist Paul Heyses:

> „So weich und warm
> Hegt dich kein Arm,
> Als wenn die Mutter dich umfängt“.

Kurz vor seinem Tode hat er eine schon früher dazu erfundene Weise noch einmal für vierstimmigen gemischten Chor gesetzt. Der Liedertafelstil klärt sich in dieser letzten musikalischen Arbeit seiner Hand zu gesunder, edler Volkstümlichkeit ab; die Stimmenbehandlung ist bei aller Einfachheit reizvoll und mannigfaltig. Wenn das Volksliederbuch für gemischten Chor sonst mit gewichtigen Gründen Corneliuschöre übergeht, mit der Aufnahme dieses gemütstiefen Stückes könnte man vor dem liebenswerten Künstler und seinem Schaffen eine Verbeugung machen.

An seinen besten Stücken, in denen er nicht entgegenkommend anderen sang, sondern sich und sein persönliches Erlebnis, spürt man zweifels-

Hauptmotiv.

1. u. 2. SOPRAN.: Hei - lig Her - ze, Him-mels - klein - od — Ruh in Stür - men, Trost im Schmer-ze, mei - ner See - - le Lust!

1. u. 2. ALT.: Him - mels-klein-od, Him-mels - klein - od, Pa - ra-dies du mei-ner Brust, hei - lig Her - ze, Trost im Schmer - ze hei - lig Her -

Him-mels - klein - od, hei - lig Her - - ze, mei - ner See - le höch - - ste, höch - ste Lust,

1. TENOR.: Him-mels - klein - - od, hei - lig Her - - ze, Ruh in Stür - men, Trost im Schmer - ze,

2. TENOR. 1. BASS.: *mf Cantus firmus.* Treu - es Her - ze, laß mich ein, soll ich nicht ver - gehn in Pein,

2. BASS.: Him - mels-klein-od, hei - lig Her - ze, Pa - ra - dies du mei - ner Brust, Ruh in Stür - men, Trost im Schmer-ze, höch - ste Se - lig - keit.

frei, wie stark sich Cornelius von der Konvention der strengen tonalen Verbindlichkeit eingeengt fühlen mußte. Er war auch darin Zukunftsmusiker, daß er seinen inneren Ausdehnungsdrang nicht mehr durch überlieferte Gesetzlichkeiten einzudämmen imstande war. Was früher Modulation hieß und sparsam gestattetes Kunstmittel war, das wird ihm zur ständigen Ausdrucksgewohnheit. Seine Modulation zielt selten auf glatte Schließung des tonalen Kreises. Daher klingen die Abschlüsse vielfach verfrüht, überraschend, geradezu gewaltsam und kaum in die „Ruhe" mündend. Der ständige Wechsel der tonalen Basis bestrickt den heutigen Hörer, erschwert aber natürlich die sängerische Wiedergabe und erheischt vom Dirigenten vorsichtigste Abschätzung melodischer und harmonischer Spannungen. Nach den jetzigen Anforderungen an Chorsänger sollte man sich überhaupt entschließen, möglichst aus der Partitur singen zu lassen; es müßte schon längst kleine Sänger- (oder wenigstens Stimmführer-) Partituren geben.

Das mit Intonationsschwierigkeiten reichlich belastete Requiem auf den Hebbelschen Text hat der Komponist selbst mit einer nach Belieben zu verwendenden Begleitung von Streichern versehen, die Max Hasse für den Konzertvortrag bearbeitet hat. Wer aber den gestellten Ansprüchen irgend gerecht werden kann, sollte die sechs Singstimmen durch sich allein wirken lassen. Dieser

Immortellenkranz auf des Dichters Grab, dessen Entstehung in die Wiener Zeit des Meisters fällt, erhielt die endgültige Fassung in den Münchener Jahren. Veröffentlicht wurde das Werk (wie auch die großartige Horazische Ode) erst lange Zeit später aus dem Nachlaß. Die Welt war wohl zunächst noch nicht reif dafür. Heut, da uns der Text durch Arbeiten Hauseggers und Regers und manch geringeren Versuch (z. B. von E. Anders), vor allem jedoch durch die Zeitumstände so nahe gebracht wurde, müßte auch die Vertonung von Cornelius Beachtung finden. Sie gehört unbestritten zu seinen gewichtigsten Leistungen und ist in keiner Weise etwa überholt. War des Musikers Thema in op. 11, Nr. 1 (Der Tod, das ist die kühle Nacht) hauptsächlich die Ausspinnung einer zarten Traumstimmung, so srebt er hier trotz aller Vielfältigkeit der farbigen Elemente, wie sie das Verwenden ausgesprochen fortschrittlicher Harmonik in sich schließt, nach Festhaltung dämmrig-verblichener Schattenhaftigkeit. Seine Vorschrift „Fast durchgehends piano mit bloß leisem crescendo" ist also sehr zu beachten, erfahrungsgemäß aber bei fülligem Stimmenklang äußerst schwierig durchzuführen. Alle Notwendigkeiten musikalischer Formherrichtung enthält Hebbels Gedicht eigentlich schon in sich. So ging es nur darum, das edle Gefäß mit tondichterischen Eingebungen zu füllen. Das Streichen zweier Verszeilen (Wiederholung von „Sieh, sie umschweben dich") und die Unterdrückung des Wortes „erkaltend" mit Rücksicht auf den rhythmischen Fluß — das sind die einzigen Stellen, wo der Musiker selbständig vorgeht und nicht zum Schaden der Sache. Für den Kehrreim fallen ihm trotz gleicher musikalischer Wiedergabe stets abweichende Wendungen ein; insbesondere ist sein Überführen in Durklänge nach einer mit allen Kunstmitteln emporgetriebenen Hauptsteigerung von wirklich krampflösendem und versöhnlichen Eindruck.

Dieser Überblick wollte andeuten, welch lohnende und ehrenvolle Kunstziele sich in den Corneliuschören darbieten. Bei entsprechenden Aufgaben in der Orchesterliteratur wäre eine Vernachlässigung ähnlicher Werke von Rang ein Unding. Das ließe schon der unbezähmbare Ehrgeiz unserer Dirigenten nicht zu. Chorsingen und Chorleiten war aber fast allzulange dem ganzen oder halben Dilettantismus überantwortet, sodaß die verdrießliche Rückständigkeit heutiger Chorleistungen kaum erstaunen mag. Immerhin scheint es, als fänden mehr und mehr auch wieder Musiker mit hohen Zielen am Chorwesen Geschmak. Vorbildliche Kirchen- und Madrigalchöre regen zur Nacheiferung an; der lange Zeit scheel angesehene Gesanglehrer fängt wieder an etwas zu bedeuten; die künstlerische Volkserziehung orientiert sich neu und die musikalische nicht zuletzt am Geist gesunder Musikalität. So müßte man eigentlich mit einiger Gewißheit vorhersagen können, daß die Zeit unfern ist, da man Peter Cornelius zu würdigen und zu singen wissen wird. Am 24. Dezember 1924 jährt sich sein Geburtstag zum hundertsten Mal. Da wird man ihn in üblicher Weise feiern und nach Stoff für Aufführungen fahnden. Warten wir kein Jubiläum ab! Gehen wir lieber heut als morgen an die Arbeit! Wenn wir bis zu jenem Gedenktag den Meister wundervoller Chorkunst unserm Volk einigermaßen nahegebracht hätten, so wäre damit Wesentlicheres erzielt, als sich mit Gedächtnisreden, Erinnerungsartikeln und pünktlichen Festaufführungen erreichen läßt.

Clara Schumann und Johannes Brahms

Eine chronologische Darstellung

Von Professor Eugen Segnitz / Leipzig

Schon drei Jahre, bevor Robert Schumann seinen berühmten, Johannes Brahms ankündenden Artikel „Neue Bahnen" veröffentlichte (1853), hatte Brahms seine ersten Kompositionen an Schumann gesandt; doch kam dieser erst später dazu, sich mit ihnen zu beschäftigen. Früher stand Brahms dem Schaffen Schumanns fern. Später, nach dem Besuche Neu-Weimars, hielt sich Brahms längere Zeit in dem niederrheinischen Dorf Melhem auf, besuchte von hier aus Düsseldorf und sah sich von dem Künstlerpaar Robert und Clara aufs beste empfangen. In des Meisters Tagebuch findet sich unterm 30. September 1853 angemerkt: „Hr. Brahms aus Hamburg." Von hier an datiert das Freundschaftsbündnis zwischen Clara Schumann und Brahms, das rein und treu war und erst durch den Tod der Künstlerin (20. Mai 1896) gelöst wurde.

In jenem Artikel beschreibt Schumann anschaulich, wie Brahms seine Kompositionen vortrug. Er unterbrach Brahms mit den Worten: „Das muß Clara hören!" und sagte dann zu ihr: „Hier, liebe Clara, sollst du Musik hören, wie du sie noch nicht gehört hast. Jetzt fangen Sie das Stück noch einmal an, junger Mann." Bis zum 2. November (1853) verweilt Brahms in Düsseldorf und ist täglich Gast im Schumannschen Hause. Wiederholt trägt er seine Werke vor — „was er uns gespielt, ist so meisterhaft, daß man meinen müßte, den hätte der liebe Gott gleich so fertig auf die Welt gesetzt," merkt Claras Tagebuch an. Am 13. Oktober liest Schumann seinen Brahmsaufsatz den Freunden vor; am 14. trifft zu aller Freude noch Joachim ein, kurz nach ihm auch Bettina von Arnim und ihre Tochter. Ein jeder, der in Schumanns Hause ein- und

ausgeht, gibt und empfängt; der Oktober wird zu einem wahren musikalischen Wonnemond. Nochmals, am 2. November, spielt Brahms den Freunden seine F-Moll-Sonate vor. Zum Abschied; dann reiste er nach Hannover zu Joachim. Schumann fühlte sich in jenen Tagen ganz außerordentlich angeregt. Er komponiert mit Brahms (der als Johannes Kreisler jr. unterzeichnete) und Albert Dieterich zusammen eine (unveröffentlichte) Sonate, deren zweiter und vierter Satz von ihm, der erste von Dieterich, der dritte von Brahms war. Die Sonate war als Ehrung Joachims gedacht.

Das Jahr des Verhängnisses brach an (1854). In Hannover trafen sich die Freunde wieder. Brahms fiel durch Schweigsamkeit auf („er hat gewiß seine geheime innere Welt — er nimmt alles Schöne in sich auf und zehrt nun innerlich daran," notiert Clara im Tagebuche); aber auch Joachim zeigte sich ernster gestimmt. Am 29. Januar waren die Freunde, Schumann, Joachim, Brahms und J. O. Grimm zum letztenmal zusammen. Schumanns Leiden kam zum Ausbruch, seine Überführung in die Heilanstalt in Endenich war die Folge. Brahms kam von Hannover, wollte Clara durch Musik trösten und „später sich dem Robert recht widmen", wenn er erst wieder genesen sei. Auch in den folgenden Wochen teilt Brahms Claras Sorgen. Sie leben mit ihm im Geiste, indem sie seine Werke studieren. Brahms spielt viel Eigenes. Clara berichtet: „Mit immer neuer Bewunderung höre ich ihm zu ... Ich sehe ihn auch so gern beim Spielen! Hat sein Gesicht schon an sich einen edlen Ausdruck, so veredelt es sich beim Spielen doch noch viel mehr ... Dabei bleibt sein Spiel doch immer ruhig." Ende Mai probieren beide drei Sätze einer Sonate für zwei Klaviere — in dieser Gestalt hatte Brahms das spätere D-Moll-Klavierkonzert entworfen. Einmal klagt Clara auch über den Partner; er spiele zu willkürlich und auf ein Viertel mehr oder weniger komme es ihm nicht an. Von dem geliebten Kranken wird viel gesprochen, „weil Robert ihn (Brahms) vor allen liebt, und dann hat er bei aller Jugend ein mir so wohltuendes Zartgefühl. Der ganze Mensch ist eine gar bedeutende Erscheinung; einesteils weit über sein Alter hinaus in seiner Bildung und andernteils wieder so ganz kindlich in seinen Empfindungen."

Brahms trug sich mit der Idee, sich ganz in Düsseldorf niederzulassen. Im Juli 1855 erlebte er mit Clara und deren Begleiterin erquickende Wandertage am Rheine („Johannes nahm sein Ränzel auf den Rücken mit all dem, was wir brauchten") und in Heidelberg. Freilich erfüllte sie auch der Aufenthalt an derlei Stätten im Gedenken an Schumann „mit ewigen Wonnen und ewigem Weh".

Brahms' Absicht erfüllte sich nicht. Er kehrte nach Hamburg zurück. Clara betrat wieder die Laufbahn der Pianistin und war viel unterwegs. In Wien spielt sie erstmalig seine Sarabande und Gavotte und gedenkt seiner an Beethovens und Schuberts Grab. Und in Pest erinnert sie sich seiner Zigeunerweisen, die er ihr daheim vorgespielt hat. Als er einmal klagt, redet sie ihm zu: „Mich betrübt es immer, daß ich doch noch nicht so ein erster Musikante bin, aber ich habe Talent dazu, mehr als wohl gewöhnlich die jungen Leute jetzt ... Wer ein Poet sein will, muß auch die Poesie kommandieren, sagt Goethe, glaube ich. Wie wenig kann ich das noch, sehe ich täglich. Ich geh noch so schüchtern und zahm mit ihr um, als ob ich doch sehr zweifelte, daß sie mich nähme." Eine besondere Freude war für Brahms Claras Versprechen, ihn in Briefen mit „du" anzureden. „Er hatte mich in Hamburg darum gebeten und ich konnte es nicht abschlagen; liebe ich ihn doch wie einen Sohn, so innig." Brahms trug auch treulich Sorge um Nachrichten aus Endenich. Anfangs Juli 1856 traf Clara, aus England kommend, wieder in Düsseldorf ein und war mit Brahms zusammen. Am 23. meldete eine Depesche aus Endenich Schumanns bevorstehende Auflösung. In des Freundes Begleitung reiste Clara hin; am 29. Juli nachmittags 4 Uhr starb Schumann. Das Begräbnis fand am 31. Juli gegen Abend statt. Brahms und Joachim standen an Claras Seite ...

Die Künstlerin bedurfte dringend einer Erholung und unternahm mit ihren beiden ältesten Knaben und Brahms nebst Schwester Elise eine fünfwöchentliche Schweizerreise. Am Rheinufer entlang führte der Weg nach Heidelberg und dem Bodensee, dann über Zürich und Luzern nach Gersau, wo sie länger verweilten. Von diesen gemeinsamen Fahrten und Wanderungen erzählt Frau Claras „Erinnerungsbüchlein", das, mit gepreßten Blumen und Blättern geziert, „für ihren geliebten Freund Johannes" angelegt war. Nach der Rückkehr schmückten sie noch gemeinsam Schumanns Grab. Bis zum 21. Oktober blieb Brahms in Düsseldorf. Clara schrieb ins Tagebuch: „Ich begleitete ihn auf den Bahnhof — als ich zurückging, war's mir, als kehrte ich von einem Begräbnis zurück."

Konzertreisen führen Clara in die Ferne, nach Süddeutschland, nach Kopenhagen, London und Leipzig, von wo sie erst im Sommer 1857 heimkehrt. Manche Briefe wechselt sie mit dem Freunde. Liebevoll sucht dieser ihre trüben Stimmungen zu bekämpfen, denen sie mehr als jemals sich hingibt. Aus jeder Zeile spricht aufrichtige und teilnehmende Freundesliebe. Immer mehr erkennt Clara Brahms' reiches künstlerisches Genie, und immer mehr liebt sie ihn um des vielen Herrlichen willen, das auch in ihrer Seele tief Wurzel faßte. Oft bespricht sie mit ihm seine Kompositionen, z. B. das D-Moll-Konzert und die erste Serenade. Als jenes in Leipzig schlecht aufgeführt wird, sendet sie ihm aufmunternde Zeilen, rät ihm aber auch zornig, die Leipziger auch nicht einen Ton mehr von sich hören zu lassen! —

Ein Fest war's immer, trafen beide endlich wieder einmal zusammen. So 1860, als Clara für einige Wochen zu Brahms' Geburtstagsfeier nach Hamburg kam. Bei einer Dampfschiffpartie nach Blankenese lernte Clara auch den von Brahms geleiteten Frauenchor kennen. Es wurden dort „in den Gärten die schönsten Bäume herausgesucht und unter diesen gesungen; Johannes saß als Dirigent auf einem Baumast". Im folgenden Herbst treffen beide einander in Leipzig wieder, wo im Gewandhause Brahms' zweite Serenade schlecht gespielt und noch schlechter aufgenommen wird. Auch im Hause der großen Sängerin Livia Frege wird eifrig zusammen musiziert. Des öfteren konzertiert Clara gemeinsam mit Brahms, z. B. Anfang 1861 in Hamburg, wo es bei Brahms' Eltern gemütliche Abende gab mit Eierpunsch und fröhlicher Unterhaltung. Oft aber empfand Clara die Konzertreisen als große Last; vollends, wenn diese sie „in kleine Nester" wie Osnabrück, Detmold u. a. führten. Materielle Sorgen, die Erziehung der fünf Kinder u. a. kamen hinzu. „Vielleicht fügt sich

später alles glücklicher," schreibt sie im Februar 1861 dem Freunde, „vielleicht leben wir doch noch einmal in einer Stadt, und dann wird ein ruhigeres Leben Bedürfnis sein — im Zusammenleben mit einem geliebten Freund könnte ich, glaube ich, noch wieder Ruhe und Heiterkeit finden, ist auch mein Glück verloren..." Brahms weist sie in dieser Zeit auf die Schönheit der Klavierkonzerte Mozarts hin, die sie nun mit großem Eifer studiert, zugleich aber sich bitter beklagt über die Indifferenz des Publikums. Über allen Mühen und Sorgen aber stand die Hoffnung, doch eben endlich mit Joachim und Brahms in einer Stadt zusammen leben zu können. Wenn sie diesem vorspielte, empfand sie über seine offene Meinungsäußerung und „wundervoll feinen Bemerkungen" stets große Freude. Mit fast grimmigem Humor aber begegnet ihr zuweilen Brahms, sooft sie sein Anerbieten, ihr finanzielle Beihilfe zu leisten, abschlägt. Aus Ärger hierüber schreibt er einmal, er werde demnächst den unnützen Geldbeutel zerschneiden oder ihr die kostbarsten Geschenke machen, in erster Klasse zu ihren Konzerten reisen oder „gleich nach Berlin fahren und alles vertun".

Im Jahre 1862 ging Brahms nach Wien. Aber er hing an seiner Vaterstadt „wie an einer Mutter". Das Heimweh peinigte ihn; Clara tröstet ihn: er sei noch jung, werde sich in Wien schon akklimatisieren, vieles werde ihn dort fesseln usw. Und in seiner Kunst fände er doch auch immer neuen Trost. Kurze Zeit darauf führte das Schicksal die Freunde noch weiter auseinander. Anfang Mai 1863 zog Clara nach Baden-Baden, wogegen Brahms wieder nach Hamburg zurückkehrte. Claras Haus wurde der Sammelpunkt für Künstler und Freunde. Jean Becker, Th. Kirchner, Herm. Levi, A. Rubinstein, Jaell, Dietrich, Lachner, M. Hartmann u. a. fanden sich in dem kleinen Hause an der Lichtentaler Allee zusammen. Bald genug jedoch rissen Konzertreisen, namentlich 1864 jene große durch Rußland, die Künstlerin aus ihrem Idyll heraus. Von außerordentlichem Interesse sind die von dort aus an Brahms gerichteten Briefe. Und inmitten aller Unruhe fragt Clara doch immer nach Brahms' Schaffen, fängt sie an, mit größerem Eifer als zuvor seine Klavier- und Kammermusikwerke, z. B. das F-Moll-Quintett, zu studieren, um ihnen in der Öffentlichkeit den gebührenden Platz zu verschaffen. Unterdessen war Brahms wieder nach Wien gezogen. Als er anfangs Februar 1865 in Hamburg weilte, starb plötzlich seine geliebte Mutter. Auch jetzt fand er Trost in Claras Worten. In Baden verlebten dann beide wieder einmal schöne Julitage.

Zu einem Festtage gestaltete sich der Karfreitag (10. April) 1868: In Bremen fand die Uraufführung des deutschen Requiems statt. Brahms dirigierte selbst. Es war einer seiner größten Erfolge. Schumanns prophetisches Wort: „Laßt den nur erst mal den Zauberstab ergreifen und mit Orchester und Chor wirken" ging in Erfüllung. Freund und Feind beugten sich vor dieser großen, tiefen Kunst. „Das war eine Wonne, so beglückt fühlte ich mich lange nicht," meldet Claras Tagebuch.

Von einer kleinen Differenz zwischen den Freunden erzählen Briefe und Tagebuchnotizen desselben Jahres. Brahms hatte Clara schon früher ermahnt, von den Konzertreisen abzulassen. Als er sich bei einem Besuch in Baden einmal gar zu unwillig geäußert hatte, präzisierte Clara ein halbes Jahr später ihre Anschauung sehr charakteristisch: „Eigentümlich aber erscheint mir deine Auffassung des Konzertreisens! Du betrachtest es nur als Verdienst, ich nicht; ich fühle mich berufen zur Reproduktion schöner Werke, vor allen auch der Roberts, solange ich die Kraft habe, und würde auch, ohne daß ich es unbedingt nötig hätte, reisen, nur nicht in so anstrengender Weise, wie ich es oft muß. Die Ausübung der Kunst ist ja ein großes Teil meines Ichs, es ist nur die Luft, in der ich atme! Hingegen wollte ich lieber hungern, als mit halber Kraft öffentlich wirken." Brahms ging in sich und nahm auch andere Versöhnungszeilen Claras herzlich auf. Der Frieden war geschlossen. „Es ist eine tolle Polyphonie im Leben," schreibt Brahms bald darauf an Clara, „und manchmal kann doch eine so gute Frau wie Du eine herrlich sanfte Auflösung fertigbringen." — Ende September erfreut Brahms die Freundin mit der „Rhapsodie" nach Goethes „Harzreise". „Er nannte sie seinen Brautgesang. Es erschütterte mich so durch den tiefsinnigen Schmerz in Wort und Musik, wie ich mich lange nicht eines solchen Eindrucks erinnere ... Ich kann dies Stück nicht anders empfinden als die Aussprache seines eignen Seelenschmerzes." Etwas war hier vorausgegangen. Claras Tochter Julie hatte sich verlobt, und darauf zeigte sich Brahms „wie umgewandelt". Hermann Levi teilte Clara mit, „daß Johannes Julie ganz schwärmerisch lieb habe". Aber Julie empfand nie Neigung für ihn. So blieb es bei einer still verschwiegenen Episode.

Der November 1869 brachte eine Veränderung. Clara übersiedelte von Baden nach Berlin. Kurz darauf, im Dezember, konzertiert sie mit Brahms in Wien. „Die Aufnahme war gut, jedoch nicht ohne Opposition," welche die D-Dur-Serenade betraf, noch mehr das Horntrio, wogegen die Liebeslieder außerordentlich gefielen. Im Sommer 1870 wurde Brahms die Nachfolgerschaft Herbecks in den Wiener Gesellschaftskonzerten angeboten. Clara rät ihm, anzunehmen, sich aber vor Überbürdung zu hüten, um seine künstlerische Schaffensfreiheit zu wahren. Immer zeigt sie den praktischen Sinn der Frau, stets ist sie die teilnehmende, wohlberatende Freundin. Während sie 1871 in London für Brahms' Werke eintritt, hört sie mit Freuden von des Meisters Erfolgen in Wiener Konzerten. Das „Triumphlied" erschien. Bei allem Glauben an des Tonpoeten Zukunft hatte Clara doch nicht gedacht, daß „er einen solchen Flug nehmen werde". Die Zeit der „stillen Gemeinde" war vorbei. Immer enger knüpften sich die Beziehungen zwischen Brahms und dem großen Publikum.

Der August 1873 fand die Freunde in Bonn vereinigt bei der großen Schumann-Feier, die für des Tondichters Gattin lebenslang eine beglückende Erinnerung blieb. Damals bemühte sich Joachim, Clara als Lehrerin für die Berliner Hochschule zu gewinnen. Freilich ohne Resultat. Clara war sehr froh hierüber, denn „Unliebsames bringt solch 'ne Stellung manches". Zudem sehnte sich die Künstlerin weg von Berlin nach einer mittelgroßen Stadt. Als Brahms im Juni 1876 nach Berlin kam, fand sein neues B-Dur-Streichquartett freudigste Aufnahme. Und Stockhausen sang Clara als „der besten Zuhörerin" eben vollendete Brahmssche Lieder vor. In Baden lernt Clara die C-Moll-Sinfonie kennen. Sie findet sie geistreich, aber an Melodie nicht reich genug, erachtet sie seinen anderen Werken nicht ebenbürtig und kämpft mit sich, Brahms dies zu be-

kennen. Als von den ersten Aufführungen in Bayreuth berichtet wird, verhält sie sich völlig ablehnend. Dagegen ändert sie ihre Meinung über die C-Moll-Sinfonie, die sie im Januar 1877 im Leipziger Gewandhause hört und nun wunderbar großartig und ganz überwältigend findet. Immer trachtet Clara von Berlin fortzukommen. An Leipzig wird wiederholt gedacht, wie Brahms schreibt: „Überlegt doch ernsthaft mit Leipzig. Wenn du hinzögest, ginge ich doch wohl auch andere Winter — ganz entschieden hin." Aber „die Stadt mittlerer Größe" sollte Frankfurt a. M. sein. Clara wurde Lehrerin am Hochschen Konservatorium.

Die Jahre kommen und gehen. Aber unverändert bleibt die Freundschaft zwischen den beiden Künstlern. Briefe wandern hin und her. Oft weilt Brahms in der Frankfurter Myliusstraße, dann auch bringen Reisen nach Tirol und der Schweiz ein freudenvolles Wiedersehen. Endlich fallen doch tiefe Schatten. Clara erkrankt. Noch einmal empfängt Brahms einen Geburtstagsbrief von ihrer Hand. Der Freund empfiehlt dringend Meran zur Kur. Umsonst wartet er auf Antwort. Der 20. Mai 1896 wurde Claras Sterbetag ...

Was Brahms für Clara Schumann war, bekennt eine Aufzeichnung im Tagebuch 1854, die an ihre Kinder gerichtet war: „Ihn liebte und verehrte euer Vater, wie außer Joachim keiner; er kam, um als treuer Freund alles Leid mit mir zu tragen, er kräftigte das Herz, das zu brechen drohte, er erhob meinen Geist und erheiterte, wo er nur konnte, mein Gemüt, kurz, er war mein Freund im vollsten Sinne des Wortes."

Nach einem Jahre, am 3. April 1897, folgte ihr der Getreue in die Ewigkeit nach.

Musikbriefe

MUSIKFESTE IN KÖLN

Von Dr. Willi Kahl

An dem festlichen Musikleben, das diesen Sommer mehr denn je am Rhein erwacht ist, hat Köln seinen besonderen Anteil. Hier fanden das Zweite rheinische Kammermusikfest und das 92. niederrheinische Musikfest statt, das eine Fest als der Hüter einer 100 Jahre alten Tradition, das andere als die Verkörperung neuer Ideen, die gegen das ankämpfen wollen, was sich an jener Tradition heute überlebt zu haben scheint. Das Geleitwort zur Festschrift des zweiten rheinischen Kammermusikfestes bringt auf eine kurze Formel, was diese Veranstaltungen erstreben: Abkehr von dem aus der Romantik geborenen, aber jetzt mehr denn je unzeitgemäßen Begriff des Musikfestes als Massenaufführung, ferner bewußtes Abrücken von stilloser Buntheit der Programmgestaltung. Zugegeben, daß die Massenwirkung nicht als Selbstzweck beim diesjährigen niederrheinischen Musikfest im Vordergrund stand, zugegeben auch, daß die Programme der einzelnen Tage in sich eine geschlossene Haltung aufweisen konnten, daß mit der Aufführung seiner achten Sinfonie dem Schaffen A. Bruckners nunmehr ein hoffentlich bleibender Platz im Rahmen dieser Veranstaltungen gesichert ist, was man für die Verhältnisse des rheinischen Musiklebens und des Kölner im besonderen im Hinblick auf die Vorkriegszeit nachdrücklich betonen muß, zugegeben endlich, daß man mit Pfitzners romantischer Kantate wenigstens den zweiten Tag des Festes zu einem künstlerisch hoch bedeutsamen Ereignis für das ganze Rheinland zu gestalten wußte: Die Aufgabe eines Musikfestes, sich in der Auswahl der Werke über das alltägliche Getriebe des Konzertlebens zu erheben, war eigentlich nur mit der Pfitznerschen Kantate erfüllt, deren anspruchsvolle Vorbereitung allerdings für das übrige Programm nicht allzuviel Unternehmungsgeist aufkommen ließ. Aber auch diese Sachlage, wie sie durch die Inanspruchnahme der meisten Musikfestproben durch die romantische Kantate gegeben war, kann mit der Programmaufstellung nicht versöhnen, und zum mindesten darf der Kölner Konzertgesellschaft, die für das Fest verantwortlich war, der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß dieser entscheidende Hinderungsgrund für eine durchgreifende Programmreform beim diesjährigen niederrheinischen Musikfest sowie manches andere der Öffentlichkeit und der Kritik solange vorenthalten wurde, bis man sich durch eine scharfe Kritik der Tagespresse am Programm endlich am Ende des Festes genötigt sah, die nötige Aufklärung über den wahren Sachverhalt zu geben. So mußte man sich damit abfinden, daß der erste Tag mit Mendelssohns 114. Psalm ein Werk brachte, das schon für eines der Gürzenichkonzerte des letzten Winters vorgesehen gewesen war, was auch von Beethovens Violinkonzert mit Br. Hubermann zu sagen ist. Bruckners achte Sinfonie gehört in Köln zu den bekanntesten des Meisters, die erste und vielleicht einiges aus seiner Kirchenmusik wäre eines musikfestlichen Programms in diesem Falle würdiger gewesen. Der dritte Tag endlich wiederholte wortgetreu das Programm eines Gürzenichkonzertes, mit dem man jüngst Brahms' 25. Todestag gefeiert hatte, erweitert nur durch das Schicksalslied, und statt E. Fischer mit E. d'Albert als Solisten. Von der Qualität der künstlerischen Darbietung war nur zum Teil zu sagen, daß sie wirklich die Durchschnittshöhe gewöhnlicher Aufführungen etwa in den Gürzenichkonzerten überschritt. Brahms' Fest- und Gedenksprüchen kam die Akustik des Opernhauses gar nicht zustatten, die machtvolle Klangwirkung der achtstimmigen Polyphonie wußte sich auf dem schalldämpfenden Bühnenraum, wo der Chor stand, nur wenig durchzusetzen. E. d'Alberts Interpretation des Brahmsschen B-Dur-Klavierkonzerts entbehrte bei aller überlegenen Gestaltungskraft der letzten Ausgeglichenheit. Selten schön gelang aber Chor und Orchester das Schicksalslied, und die C-Moll-Sinfonie, Abendroths Paradestück, zeigte den Leiter des Musikfestes zum Schluß noch einmal auf voller Höhe seiner Dirigentenkunst. Es ist dem Nachfolger Steinbachs hoch anzurechnen, daß er gerade auch einmal auf einem niederrheinischen Musikfest zeigte, wie ihm nächst Brahms Bruckner ans Herz gewachsen ist. So wurde dessen achte Sinfonie der künstlerische Höhepunkt des ersten Tages. In Hubermanns Vortrag des Beethovenschen Violinkonzertes mochte man deutsche Tiefe vielleicht vermissen, die restlose Durchdringung von Geist und Technik aber und die edle Abgeklärtheit ließ sein Spiel gleichwohl zu einem tiefen Erlebnis werden.

Mit Pfitzners romantischer Kantate, die der Komponist selbst dirigierte, hatte sich das Musikfest ein zeitgenössisches Werk von der persönlichen Physiognomie und den Eigenwerten gesichert, die man an den fünf Tagen des Düsseldorfer Tonkünstlerfestes unter den dort gebotenen Proben des gegenwärtigen musikalischen deutschen Schaffens, soweit es überhaupt deutsch war, wohl vergeblich gesucht hat. Man mag sich zu Pfitzners Eichendorffauffassung, wie sie sich in seiner Vertonung dieser Eichendorffsprüche und -romanzen zu erkennen gibt, stellen, wie man will, man

mag zugeben, daß dem Komponisten der Weg zum lebensfrohen Optimismus des Romantikers recht schwer wird, wenn er ihn überhaupt aus innerster Überzeugung heraus hat finden können, was die durch Schopenhauers Welt hindurchgegangene Persönlichkeit Pfitzners verständlich werden läßt, man mag aus dem Werk mehr einen Widerhall zeitgemäßer Resignation, mehr ein Übermaß der Stimmung heraushören, mit der uns der „Palestrina" entläßt, als einen aus tiefster schöpferischer und weltanschaulich verwurzelter Kraft geborenen Weckruf zu romantischen Idealen, wie sie gerade Eichendorff geschaut hat: Der geistige Gehalt der romantischen Kantate und die künstlerische Bewältigung des Stoffes ist nicht nur echtester und reifster Pfitzner, sondern zugleich das Bekenntnis einer überragenden, durchaus selbständigen und eigenwüchsigen Persönlichkeit, die gerade im besetzten Gebiete ein Stück deutschen Wesens vor aller Welt zu verkünden berufen war wie kaum ein anderer Vertreter zeitgenössischer deutscher Tonkunst. Eine vortreffliche Stütze fand der Komponist für die Aufführung seiner romantischen Kantate im Solistenquartett (Lotte Leonard, Maria Olszewska, Julius Gleß, Emil Graf).

Nicht in gleich glücklicher Weise wußte das zweite rheinische Kammermusikfest auf seinem Sondergebiete vom Streben unserer heutigen Komponistengeneration zu zeugen. Die aus dem Preisausschreiben hervorgegangenen Werke: Quartett A-Moll op. 8 von Rud. Peters und erst recht ein Klarinettenquintett von Kurt Schubert konnten sogar zu einer gewissen Resignation stimmen, wenn man sich nicht bewußt war, daß ein solcher Wettbewerb nur einen ganz zufällig begrenzten Ausschnitt aus dem zeitgenössischen kammermusikalischen Schaffen zu vermitteln imstande ist. Wie ganz anders wirkte dagegen Paul Hindemiths ulkige „Kleine Kammermusik" op. 24 für fünf Bläser und sein Quartett op. 16, Werke einer hoffnungsvollen, schon recht ausgeprägten Persönlichkeit, und dann Alois Hábas musizierfreudiges Quartett op. 4, vor allem aber Béla Bartóks einsätziges Quartett op. 7, fesselnd in seiner hochentwickelten Technik des linearen Stils und packend in der Rassigkeit seiner in ungarischer Volksmusik wurzelnden und auch dem Primitiven und Exotischen zuneigenden Erfindung. Hier gab es vor allem stürmische Ovationen für das Budapester Streichquartett, das sich mit innerster Hingabe für das Werk seines ungarischen Landsmanns einsetzte.

Im Geiste des vorjährigen ersten rheinischen Kammermusikfestes weiterarbeitend, hatte man auch diesmal den Rahmen der landläufigen Kammermusikpflege bedeutend erweitert und Orchesterwerke in intimer kammermusikalischer Besetzung durch Mitglieder erster Quartettvereinigungen und hervorragende Solisten aufgenommen, hatte man, mit Rat und Tat von musikwissenschaftlicher Seite unterstützt, für das Programm auch weit in die vorklassische Zeit zurückgegriffen. Eine Suite aus H. Scheins „Banchetto musicale" (1617) für Streichorchester eröffnete stimmungsvoll die drei Kölner Tage des Festes, zwei Intraden von Melchior Franck (1608) die beiden Tage in Brühl. Weiterhin hörte man Corellis prachtvolles Concerto grosso in G-Moll („Weihnachtskonzert") und von S. Bach das dritte Brandenburgische Konzert, beide Male mit G. Kinsky an dem vom Heyermuseum zur Verfügung gestellten Cembalo. Eine erfolgreiche Ausgrabung war die Aufführung einer in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" veröffentlichten G-Moll-Sinfonie von Ant. Rosetti, einem Werk von reifer Durchführungstechnik und tiefem Gedankengehalt. Die klassische Sinfonik war mit Mozarts Haffnersinfonie (K. V. 385) und mit Haydns neunter Londoner Sinfonie in B-Dur vertreten. Die Romantik kam mit Schuberts G-Dur-Quartett op. 161, Brahms mit seinem von M. van de Sandt, Géza von Kresz und W. Lamping gespielten H-Dur-Klaviertrio in der selten gehörten ersten Fassung zu Wort. Der erste der beiden Brühler Tage des Festes trug mit einer Violoncellsonate von Ben. Marcello (W. Lamping und J. Klengel am Klavier) dem Rokokkorahmen des Brühler Schlosses Rechnung. Ein Stück Rokokko zauberte dann auch, auf der Schloßterrasse im Freien gespielt, Mozarts Serenade für 13 Bläser herbei, nachdem man schon in Köln von ihm eine köstliche Nachtmusik, die „Serenata notturna" für zwei kleine Orchester (K. V. 239) gehört hatte. H. Wolfs Italienische Serenade in der Fassung für kleines Orchester mußte wiederholt werden.

Wie im vorigen Jahre, gab es auch diesmal Beethovens große Quartettfuge op. 133, zu der sich drei Quartette vereinigten. Sie soll zum eisernen Bestand der Programme der rheinischen Kammermusikfeste werden. Auf einem ganz anderen Gebiete lernte man den Meister in den Mödlinger Tänzen kennen. Die gebotene Auswahl zeigte, wie sich Riemanns glücklicher Fund des Werkes sehr wohl zu klingendem Leben erwecken läßt. Noch hörte man von Beethoven das F-Moll-Quartett op. 95, vom Gewandhausquartett mit klassischer Haltung gespielt.

Etwas mehr Berücksichtigung möchte man auf kommenden rheinischen Kammermusikfesten unseren rheinischen Komponisten wünschen. Diesmal war nur E. Straesser mit seinem klangschönen Klarinettenquintett op. 34 vertreten.

Unter den Mitwirkenden sind an erster Stelle die sechs Quartette zu nennen: das Budapester Streichquartett, das, hier noch unbekannt, die allerstärksten Eindrücke hinterließ, das Gewandhaus-, Gürzenich-, Havemann-, Mairecker-Buxbaum- und das Mannheimer Streichquartett, weiterhin die Frankfurter und die Kölner Bläservereinigung. Als Dirigenten der mehrfach besetzten Werke betätigten sich H. Abendroth (Köln), M. Fiedler (Essen) und K. Panzner (Düsseldorf). Die künstlerische Leitung lag wiederum in Händen W. Lampings, dessen unermüdliche Initiative im vorigen Jahre die Veranstaltungen ins Leben gerufen hat. Inzwischen sieht auch das Brühler Schloßquartett, dessen Cellist er ist und das sich z. Zt. in einer Umbildung befindet, seinem vollständigen Wiederaufbau entgegen.

Ein Blick auf das erlesene Programm beweist dem Außenstehenden, daß hier frischere Kräfte am Werk sind als bei der, von der Pfitznerschen Kantate abgesehen, müde resignierenden Werkeauswahl für das diesjährige niederrheinische Musikfest. Hier vor allem, am Programm, hat der Hebel einzusetzen, wenn sich die niederrheinischen Musikfeste nicht in Zukunft von zeitgemäßeren Veranstaltungen, die wirklich musikalische Kulturarbeit zu leisten versprechen, den Rang ablaufen lassen wollen. An Musikfesten solchen Geistes — es sei an Saarbrücken und Duisburg erinnert — hat es gerade in diesem Sommer im Rheinland nicht gefehlt. Unter ihnen allen aber, obwohl auch die Bonner Beethovenfeste neuerdings eine erfreuliche Neuorientierung vollzogen haben, wußte sich das zweite rheinische Kammermusikfest wieder einmal seine ausgeprägte Sonderart voll zu wahren.

EINE JOHANN KUHNAU-FEIER IN GEISING

Von Prof. Schmid / Dresden

Das kleine, stille, durch seinen Zinnbergbau von alters her bekannte sächsische Erzgebirgsstädtchen sah am 5. und 6. August reges Leben in seinen Mauern. Es erlebte ein Musikfest, das auch aus dem nahen valutastarken Böhmerlande zahlreiche Besucher ange-

lockt hatte. Aus dem Lande also, dem der Tonmeister entstammte, dem die Feier galt. Kuhnau (geb. 6. April 1660) war nämlich der Sprosse einer um ihres Glaubens willen nach Sachsen übersiedelten protestantischen deutschböhmischen Familie. Seinen ursprünglichen Namen Kuhn hatte er erst später in Kuhnau umgewandelt. Die Feier galt dem Gedächtnis seines zweihundertjährigen Todestages (22. Juni 1722). Es muß nun besonders bemerkt werden, daß Kuhnau gerade in der Neuzeit wieder einen besonderen Schätzer fand, und zwar ausgerechnet einen Franzosen, Romain Rolland! Man vernehme, wie dieser über Kuhnaus humorvolle Satire auf die italienische Musik, „Der musikalische Quacksalber", urteilt, die Kurt Benndorf im Jahre 1900 neu herausgab: „In dem ganzen Buch und seinem Verfasser ist ein Gleichgewicht, eine ruhige Selbstsicherheit, eine verborgene Kraft, welche die Ruhe erklären, mit der die alten deutschen Meister des 17. Jahrhunderts, wie Schütz, Johann Christoph Bach, Pachelbel, Buxtehude, in die Zukunft blickten. Sie kannten von Grund aus die andern und sich selber. Sie warteten auf ihre Stunde. Diese Stunde hat für Deutschland geschlagen; sie ist schon wieder vorüber. Welcher Unterschied zwischen der fieberhaften Nervosität seiner Künstler am Ende des 19. Jahrhunderts und der ruhigen Fülle vergangener Zeiten! Wagners sieggekrönter Genius hat die Zukunft der deutschen Musik verheert. Die gesegnete Friedsamkeit Kuhnaus war erfüllt von der Idee der Zukunftsschicksale der deutschen Kunst und wie von einer Vorahnung seines großen Nachfolgers Johann Sebastian Bach." —

Und — Hand aufs Herz! — ist das, was der geistvolle Franzose zu unsrer neuzeitlichen Musikentwicklung sagt, nicht zutreffend, und hatte nicht schon der alte Draeseke recht gehabt, wenn er von einer „Konfusion" sprach?

Doch zurück zur Kuhnaufeier. Sie begann mit einem Familienabend am 5. August, der zum Teil volkstümlichen Charakter trug, indem man u. a. die lustige Bierfiedler-Komödie aus dem Kuhnau zugeschriebenen Musicus furiosus (oder Battulus, dem vorwitzigen Musikanten), den „Präzedenzstreit der Kunstpfeifer und Spielleute", zur Aufführung brachte. Den Festvortrag hielt Prof. Dr. Schering (Halle), der ein Bild des Lebens und Schaffens des Geisinger Tischlersohns gab, der später ebenso trefflich als Rechtsvertreter wie als Musikus (Thomaskantor) in Leipzig bestand und überdies mit philosophischen und andren gelehrten Arbeiten ebensolches Ansehen gewann wie als humorbegabter Erzähler. Proben aus dem Schaffen des Meisters bot am Klavier der jetzt seine Tätigkeit zwischen Dresden und Teplitz verteilende Musikdirektor Johannes Reichert, indem er alte Tänze (Gavotte und Bourrée) von ihm und die Klaviersonate „Der Streit zwischen David und Goliath" spielte, die als ein Probestück der Programmmusik vergangener Zeiten noch heute kunsthistorisch zu bewerten ist. Den künstlerischen Höhepunkt des Festes bedeutete natürlich aber das Kirchenkonzert, das am 6. August (Sonntag) nachmittags in der altehrwürdigen Bergmannskirche des Städtchens stattfand. Die Vortragsfolge bot Werke von Komponisten der vorbachschen Zeit. Da waren vertreten: Johann Pachelbel, Heinrich Schütz, Johann Schelle (auch aus Geising gebürtig!), Michael Prätorius, Joh. Paul Westhoff und Johann Kuhnau. Vom letzteren erlebte dabei die Solokantate für Sopran, zwei Violinen, zwei Violen und Orgel: „Weicht, ihr Sorgen" ihre Uraufführung. Das Zustandekommen der reizvollen und musikhistorisch fesselnden Aufführung dankte man dem bereitwilligen und opfervollen Entgegenkommen der Dresdner Konzertsängerinnen Frl. Doris Walde und Frau Ella Gneuß, des Konzertsängers Martin Otto und des Kammermusikus Joh. Striegler; eine freie Vereinigung von künstlerischen Kräften aus Dresden und Geising-Altenberg bildete das Orchester; den Chorgesang führte der Chorgesangverein Geising, verstärkt durch Mitglieder des Männergesangvereins, aus. An der Orgel saßen Kantor Neubert und Oberlehrer Graupner aus Geising; die Gesamtleitung des Konzerts lag bei Kantor Neubert.

Mit einer schlichten Feier an dem noch wohlerhaltenen Geburtshause Kuhnaus, bei der eine aus Eichenholz verfertigte Gedenktafel enthüllt wurde, schloß die Ehrung des Meisters.

Neuerscheinungen

Engländer, Richard: J. G. Naumann als Opernkomponist. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms. 8°. VI und 429 u. 72 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1922. M. 160.—.

Koller, Dr. Eugen: Franz Josef Leonti Meyer v. Schauensee. 1720—1789. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Schweiz im 18. Jahrhundert. 8°. 138 S. Frauenfeld und Leipzig, Huber & Co. 1922.

Erpf, Dr. Herm.: Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik. I. Band der Sammlung: Wissen und Wirken, Einzelschriften zu den Grundfragen des Erkennens und Schaffens. 8°. 48 S. Karlsruhe i. B., G. Braun'sche Hofbuchdruckerei, 1922.

Besprechungen

Julius Weismann, Variationen über ein Thema in A-Dur für zwei Klaviere op. 64. Steingräber, Leipzig.

Weismann ist wie Pfitzner ein „Spätling der Romantik". Im besonderen der süddeutschen, naturbeseelten, gemütvollen und das Große im Kleinen, in intimer Klein- und Feinarbeit suchenden Romantik. Ich liebe seine Art herzlich und setze mir darum, wie ich es bei jedem neuen Werk und Künstler zu tun pflege, zuerst die „rosige Brille" auf. Da muß ich denn in diesen neun Variationen über ein Schumannisch zartes, idyllisches und, wie Weismann es liebt, harmonisch leise archaisierendes Thema zuerst die wirkliche „Zwiesprache" der beiden Instrumente, die feine dialogisierende Kammer- und Kleinarbeit des Satzes preisen, die das Spiel zu einem entzückenden „geistigen Vergnügen" macht. Dann das feine W.'sche romantische „Halbdunkel" mittlerer und zarter, vielfach gebrochener und harmonisch bunt schimmernder Klangfarben. Dann das reiche und feingliedrige rhythmische und harmonische Kleinleben, das den einstigen Schüler Thuilles zeigt. Dann den süddeutsch-volkstümlichen Einschlag, der — abgesehen von den harmonischen Archaisierungen des Themas — am reizendsten in dem gemütlichen Ländler der 5. Variation zum Ausdruck kommt. Hier verrät W. auch am deutlichsten die Grundwurzel seiner neuromantischen, zu Schumann wie zu Reger gleich stark neigenden Kunst, unseren herzlieben Franz Schubert. Dann den in der zeitgenössischen deutschen Klaviermusik leider viel zu seltenen, guten, wenngleich bei der kammermusikalischen Durchsichtigkeit nicht immer sehr bequemen Klaviersatz. Endlich den einheitlichen Charakter des ganzen Werkes. Als besonders schön und eigen möchte ich die in ein zartes romantisches Dämmer gehüllte, schwermütig versonnene 2., die streitbar dahinstürmende 4., die kanonische, entzückend fein gestaltete 6., die nicht minder romantisch in hellem Fis-Dur erschimmernde 7. Variation mit ihren interessanten rhythmischen Verschiebungen des Themas, daneben die schon genannten 5. und 9. Variationen hervorheben. Das Schönste aber kommt zuletzt: Da ist mir's, als ob jemand unter dem herben Trauermarsch-Rhythmus (F-Moll) des zweiten Klaviers all die bunte romantische Herrlichkeit des visionär in der alten Haupttonart (A-Dur) anklingenden Themas in lauter kleine Stücke zerbräche, um am Ende mit einer großen klagenden Geste den Vorhang fallen zu lassen: das alte, liebe innige romantische Deutschland — es war einmal... Setze ich meine „rosige Brille" ab, so sehe ich gleich viel zu scharf: vielleicht eine gewisse Überladung im Figurativen der Begleitung — „Atempausen" für ein Instrument sind kaum da —, einen gewissen Mangel an Plastik in dem harmonisch sofort stark differenzierten Thema, u. a.; aber soll der überkritisch nörgelnde, krittelnde und zersetzende deutsche „Schulmeister", der alles weiß und alles so viel besser kann, wie der Dichter, der schaffende Künstler seines Volkes, dem er Leben und Aufstieg nach besten Kräften vergiftet und sauer macht, wieder in die deutsche Musikkritik einziehen? Nur **das** nicht! Freuen wir uns lieber bei jedem echten und mit überlegenem Können geschaffenen Kunstwerk eines zartsinnigen romantischen **Tondichters** wie diesem des reichen Schönen und Eigenen und sagen wir allen „Zweiklavierigen": hier hat er euch eine wertvolle neue Gabe geschenkt. Dankt sie ihm, indem ihr sie allen Leuten zeigt, also — spielt!

Dr. W. Niemann

Angul Hammerich, Dansk Musikhistorie indtil ca. 1700 (Geschichte der dänischen Musik bis zum ca. 1700). Gads Verlag, Kopenhagen 1921.

Die Geschichte der dänischen Musik ist bisher weder vollständig noch einheitlich geschrieben worden, abgesehen etwa von einem Büchlein zum Seminariengebrauch von **Aarsboe**. Steine zum Gebäude haben wohl ältere Forscher und Schriftsteller wie **Thrane** (Geschichte der kgl. Kapelle, der „Hofviolonen"), **Ravn** (das älteste Konzertwesen), **Hagen** (Buxtehude) usw. beigetragen; in der „Illustrierten Musikgeschichte" von **Panum** und **Behrend** behandeln ein paar Kapitel die dänische Musik in historischer Darstellung, die aber einzeln noch nicht erschienen sind, und zudem ist das umfangreiche und recht kostbare Werk längst vergriffen.

Es ist deshalb ohne weiteres verständlich, daß der Nestor der dänischen Musikforschung, Prof. Dr. **Hammerich**, selbst einer der eifrigsten Ergründer und Bearbeiter der älteren dänischen Musikgeschichte, bei seinem (durch ein neues Gesetz) wohl mehr erzwungenen als gewünschten Zurücktreten aus der Universitätsdozentur sich aufgefordert fühlte, die Resultate seiner und anderer Studien in einem Werk zu vereinigen, das zwar nur bis zum Jahre 1700 reicht und demnach mehr nur einen „ersten Teil" dänischer Musikgeschichte bildet, aber schon durch die möglichst zusammenhängende Darstellung verdienstvoll ist, einen zweiten Teil außerdem geradezu erheischt. — Das Buch — 243 Seiten in ansehnlichem Format und mit schönem Bilderschmuck — umfaßt neun Kapitel. Das erste: „Die Luren des Bronzealters" fußt auf Hammerichs eigenen grundlegenden Studien; neu darin ist wohl die Beweisführung — durch ein kirchliches Kalkgemälde —, daß die Luren beim Blasen aufwärts (hoch) gehalten worden sind, eine alte Streitfrage. — Das nächste Kapitel behandelt, was in den ältesten Sagen, Eddas usw. über damalige Musik und Instrumente zu finden ist. — Im folgenden Abschnitt: „Kirchlicher Gesang im Mittelalter" steht der Verfasser wieder auf eigenen Vorarbeiten in den 1912 erschienenen „Monumenta"; im nächsten Kapitel schließt er sich bei Behandlung des „Volksliedes" des Mittelalters im ganzen den **Th. Laub**schen Anschauungen an, bespricht übrigens die Musikausübung nach den Chroniken und Volksliedern sowie die „deutschen Minnesänger in Dänemark". Der aus dem 13. Jahrhundert stammende **Codex runicus** — mit Raunen geschriebenes Fragment eines Volksliedes — wird ausführlich behandelt. Über die Musik der Reformation und der gelehrten Schulen kommt der Verfasser zur „Musik am Hofe". Bei dieser Periode (um 1500—1550) fließen die Quellen schon reichlicher; die „Kgl. Cantorei", später „Kapelle", wird gegründet. Und im Kapitel 7 ist der Verfasser wieder bei seinen Spezialstudien angelangt, die die glänzende, musikfreudige Zeit Christian IV. behandeln (vide seine grundlegende Dissertation von 1892). Hier treten auch bekannte, sogar berühmte Ausländer in der dänischen Musik auf, vor allen Heinrich **Schütz**. Überhaupt werden deutsche, englische, niederländische, auch französische Leser von Hammerichs Buch, vielleicht mit einiger Überraschung, erfahren, welche Rolle fremde Musiker in jenen fernen Zeiten im dänischen Musikleben gespielt haben. Schon aus diesem Grund wird sein Werk auch außerhalb Dänemarks mit Interesse und Gewinn gelesen werden können. Als Ersatz kann der Verfasser einen beträchtlichen Teil des folgenden Kapitels einem großen und hochberühmten Dänen, Didrik **Buxtehude**, widmen. Das Kapitel behandelt übrigens das Durchdringen der Homophonie und das allmähliche Sichbehaupten der Oper als selbständige Kunstgattung sowie Erscheinungen

wie Mathias Schachts „Musicus danicus“, sozusagen wohl das älteste der Musiklexika.

Das Schlußkapitel ist ganz kurz und umfaßt eigentlich nur die stattliche Reihenfolge der dänischen kgl. Kapellmeister, die der Verfasser, nicht ohne erkennbaren Stolz, von 1519 bis zum heutigen Tag ohne jede Lücke hat durchführen können.

In den in diesem Werk behandelten Jahrhunderten ist von einer selbständigen, eigenartig „dänischen“ Musik eigentlich nie die Rede. Selbst Musiker von dänischer Geburt kommen — abgesehen von den unbekannten Autoren der Volksliedweisen — selten vor. Erst Buxtehude ist ein solcher von wirklicher Bedeutung; bei ihm hat bekanntlich schon Spitta, vielleicht mit Recht, einen spezifischen „nordischen“ Ton herausgefühlt, und Hammerich folgt hier mit einiger Vorsicht dem deutschen Musikforscher nach. Es versteht sich deshalb von selbst, daß der Wert von Hammerichs Buch vielfach in der kulturellen Darstellung liegt. Um so mehr ist deshalb die immer klare, lebhafte, anschauliche, nie pedantische oder gelehrtenhafte Darstellung zu loben, die öfters von einem vielleicht gerade „dänischen“ Humor getragen wird und sehr einnehmend wirkt. An das vorgeschrittene Alter des Verfassers wird man kaum irgendwo erinnert, so daß man hoffen darf, es werde ihm auch noch der durchaus wünschenswerte zweite Teil gelingen.

William Behrend

F. Max Anton: Versuch einer Kunstanschauung. Otto Elsner Verlagsgesellschaft m. b. H., Berlin.

Der Versuch, allgemeingültige Normen für die Vorstellung des Schönen auf Grund wissenschaftlich erkannter Naturgesetze aufzustellen, ist jederzeit zu begrüßen, selbst wenn dieser Versuch, wie wohl anzunehmen, niemals zu einem gänzlich befriedigenden Resultate führen wird. Der vorliegende Versuch gibt viele wertvolle Anregungen. Er geht von dem Gedanken aus, daß alles Geschehen im Weltall, also auch alles menschliche Handeln, Denken und Empfinden, gemeinsamen Naturgesetzen unterliegt und in Proportion zueinander stehen muß. Ist diese Idee an sich nicht neu, so bringt doch ihre vorliegende Fassung manche neue Anregung für das Gebiet der Musik. Bedauerlich ist nur, daß der verdienstvolle Verfasser der Schrift sich nicht ganz von alten Vorurteilen und überwundenen Ansichten frei machen kann. Er irrt z. B., wenn er behauptet: die Ganztonleiter würde niemals künstlerisch brauchbar sein; die gebräuchliche Tonleiter ordne die Tonintervalle in der von der Natur gesetzten proportionalen Reihenfolge und Größe in die Oktave ein; daß wir mit der Anzahl der zu verwendenden Intervalle überhaupt zu einem Ende kommen müßten; daß eine unendliche Folge von Intervallen die schließliche Statik eines Werkes verhindern müßte; daß es Untertöne eines Tones geben kann, und daß diese Untertöne das Mollgeschlecht bilden; daß F-Moll der Charaktergegensatz von C-Dur sein soll; daß die Konsonanzempfindung unbedingt mit dem 4. Oberton abschließen muß und den 6. Oberton niemals wird einbeziehen können; daß ein $^5/_4$-Takt immer in den Rhythmus [Notenbeispiel] umgewertet werden müßte. Völlig unnötig war es nach unserer Meinung, Riemanns zu Beweiszwecken konstruierte Spitzfindigkeit nachzuschreiben, mit der er seine Lehre im „Katechismus der Musikwissenschaft“ zu fundamentieren sucht. Durch diese wenigen zu beanstandenden Stellen wird der Wert der vorliegenden Schrift nicht herabgemindert, denn ihre Grundidee, die Aufsuchung allgemeingültiger mathematischer und naturwissenschaftlicher Kunstgesetze, behält ihren hohen Wert. Hervorgehoben zu werden verdient, daß der Verfasser mit Recht nur die Oktave als vollkommene, als absolute Konsonanz gelten läßt und nur den reinen Tonika-Durdreiklang als das Endziel aller Tonbewegung anerkennt.

Jos. Achtélik

Karl Hoyer, Sonate in D-Moll für Orgel, op. 19. (N. Simrock.) Memento mori! Vier Stücke für Orgel, op. 22, Concertino im alten Stil für Orgel und Streichorchester, op. 20. (C. A. Klemm, Leipzig.)

Karl Hoyer ist eine intelligente, mehr verstandesmäßig schaffende als intuitiv schöpferisch begabte Musiknatur. Was man eben lernen kann, das hat Hoyer gelernt. Aber trotz all der harmonischen Feinheiten, der gewandten Polyphonie, dem Raffinement im Ausnutzen aparter Klangfarben der Orgel und tadelloser Beherrschung der Form bringt es seine Musik niemals zu einem seelisch tieferen Eindruck. Seine Orgelsonate ist das beredte Zeugnis der Vorzüge und Nachteile der Kunst Hoyers. Wie prächtig baut er hier die Ecksätze auf und wie wirksam ist in dem burlesken zweiten Satz das Farbenmaterial der Orgel ausgenutzt! Wären hier die musikalischen Gedanken nicht eklektisch, sondern entsprängen sie aus dem Herzen eines Vollblutmusikers, so wäre die Sonate ein wirkliches Kunstwerk. Das eben Gesagte gilt auch für die vier Orgelstücke „Memento mori“, einem Trauerzug, Totenklage, Totentanz, Verklärung. Den modernen Organisten werden diese Stücke zu interessanten Farbenstudien anregen. Ein klanglich wie musikalisch feines Werk ist das Concertino im alten Stil. Frisch und munter fließt der I. Satz dahin. Im Adagio des II. Satzes tritt zu der im Kanon in der Oktave geschriebenen Solostimme der Orgel und dem begleitenden Streichorchester noch eine Solovioline. Der III. Satz ist das richtige „Concertino“ des alten Konzertes, ein fröhliches drauflos Musizieren. Das Werk ist höchst beachtenswert und sei allen Organisten zur Aufführung bestens empfohlen. Jedenfalls ist Hoyer heute einer der besten für Orgel schreibenden Komponisten, dessen Bekanntschaft jeder strebende Organist machen muß.

Karl Hoyer, op. 21, Drei Humoresken für Klavier zu 4 Händen. (C. A. Klemm, Leipzig.)

Gut gearbeitet, aber recht trocken und arm in Erfindung.

Otto Burkert

Hansmaria Dombrowski: Erstes Liederheft für eine mittlere Stimme und Klavierbegleitung. Karl Lucas, Paderborn.

Das Heft enthält fünf Lieder von Flaischlen, Bierbaum und Morgenstern. Eine weiche, träumerische Natur, die aber, um sich vor dem Zerfließen zu bewahren, viel starke Musik studieren sollte, spricht aus diesen Liedern. Auf ziemlich routinierte Weise wird mit Harmonik reichster Art gearbeitet, so recht für Feinschmecker. Stimmung, sehr viel Stimmung steckt im Ganzen, aber der feste Kern fehlt. Daß das Heft eine große Bereicherung unserer heute einseitig harmonisch durchsetzten Liedliteratur bedeutete, möchten wir nicht gerade behaupten. Wir brauchen heute eine eisenhaltige Kost, um wieder hochzukommen. Die Deklamation der Singstimme ist im allgemeinen gut; nur der Anfang vom zweiten Lied ist ungeschickt, wenn hier gesungen wird: „So regnet es sich langsam ein.“ Den Vorzug von andern möchten wir dem Japanischen Regenlied geben, das eines gewissen Schwunges nicht entbehrt, während die übrigen in einer passiven Grundstimmung verharren.

W.

Walter Böhme, op. 14, Drei Stücke für Orgel. (C. F. Kahnt, Leipzig.)

In diesen drei Orgelstücken zeigt der Komponist eine recht beachtenswerte Beherrschung des harmonischen und polyphonen Satzes. Auch der Orgelstil ist klangvoll und plastisch und bietet dem Orgelspieler besonders in Nr. 2, einer Improvisation, reiche Gelegenheit zu interessanten Klangkombinationen. Dem Wollen des Künstlers steht aber eine wenig schöpferische Begabung hindernd im Wege.

Otto Burkert

Kreuz und quer

Zur Frage der Kulturabgabe ist in unserer Zeitschrift schon öfters Stellung genommen worden. Neuerdings hat der Münchener und Württembergische Tonkünstlerverein in dieser Angelegenheit das Wort ergriffen, sich für die Kulturabgabe auf das wärmste ausgesprochen, die, „was die Musik anlangt, dazu dienen soll, die Verbreitung gediegener neuer Tonwerke durch Druck zu erleichtern, unter heutigen Verhältnissen in ihren Wirkungsmöglichkeiten eingeengte, sich um die Wiedergabe beachtenswerter Neuheiten verdient machende Anstalten und Unternehmungen zu stützen und den Urhebern einen angemessenen Anteil am materiellen Ertrag ihrer Schöpfungen zu sichern". Das Schriftstück dieser Verbände ist auch in der diesjährigen Hauptversammlung des Deutschen Musikvereins, der bekanntlich ebenfalls für die Kulturabgabe eintritt, zum Verlesen und zur Annahme gelangt. Soweit wir unterrichtet sind, hat der Gesetzvorschlag, zumindestens in der gerade auch von Dr. F. Rösch vorgeschlagenen Form, ziemlich wenig Aussicht auf Annahme, indem die Bedenken, das gesamte Kunstleben mit einer derart eingreifenden Steuer zu belasten, zu groß sind. Es ist errechnet worden, daß es bei den 10 Prozent nicht bleiben könnte, sondern daß weitere 10 Prozent für den ganzen Apparat hinzukommen würden, so daß also jedes Musikstück, jeder Sonatenband noch um ein Fünftel teurer zu stehen käme, als es ohnedies der Fall ist. Bei einem derartigen Zuschlag handelt es sich nicht mehr um eine Kleinigkeit, denn bei 500 M. Musikalien gleich 100 M. mehr zu zahlen, stellt Ansprüche an den Geldbeutel, daß dieser vor lauter gefährdeter Kultur zu schwitzen anfängt, besonders, wenn er in seinen innersten Herzensfalten sich überlegt, daß die Hälfte von diesen 100 M. unproduktiven Verwaltungsbeamten zufließen, die man doch wohl im wahrsten Sinne des Wortes als Kulturschmarotzer zu bezeichnen hätte. Daß in Sachen der Kunst etwas geschehen müsse, darüber ist man sich aber glücklicherweise auch in den Kreisen der Verleger klar geworden. Der sich mit dieser Frage beschäftigende Ausschuß hat unter den vielen Vorschlägen, die zur Erörterung gestellt waren, als einfachsten gewählt, aus der „allgemeinen Umsatzsteuer etwa $^1/_{10}$ Prozent oder aus der Luxussteuer 1 Prozent abzuzweigen und dies als Kulturabgabe zu verwenden", so daß also die Käufer mit keiner Sondersteuer belastet würden.

Uns will scheinen, daß, geht der Staat auf derartige Vorschläge ein, allen künstlerisch interessierten Kreisen am besten gedient wäre, sowohl Künstlern, Verlegern wie Käufern. Es war aber bezeichnend, daß in der Versammlung zu Düsseldorf dieses schon damals publizierten Verlegervorschlages mit keiner Silbe gedacht wurde, im Gegenteil vom Vorsitzenden behauptet wurde, daß von seiten der Verleger nicht der geringste Gegenvorschlag gemacht worden sei, man es also so machte wie im heutigen Parteileben mit seiner einseitigen Interessenpolitik, bei der es sich schließlich herausstellt, daß sie nicht einmal den eigenen Interessen nützt. Wie lange dauert es noch in Deutschland, bis man endlich wieder einsieht, daß eines in das andere geht, kein Stand für sich allein dasteht, weshalb es kurzsichtigste Politik bedeutet, das Interesse für eine Instanz, für eine Partei von dem der anderen zu trennen. Stehen in unserm Fall Künstler, Verleger und Käufer nicht in unmittelbarem Zusammenhang, erreichen ferner die Künstler bei dem Staat nicht weit mehr, wenn sie mit dem im großen und ganzen durchaus willigen Verlegerstand — liegt's denn nicht wieder in dessen Interesse, wenn der Künstlerstand lebensfähig bleibt? — Hand in Hand zu gehen suchen, statt daß von dem Staat das Schauspiel zweier sich bekämpfender Gegner aufgeführt wird, wobei, wie es in Düsseldorf der Fall war, man auf Grund verwerflicher Einzelvorkommnisse auf seiten des Verlegerstandes — bei derartigem müßte unbedingt mit Namensangabe operiert werden — den Gegner als gesamten verdächtigte! Auf diese Weise kommen wir einfach nicht vorwärts; die Musiker müssen doch endlich einsehen, daß die Politik von F. Rösch, zwischen die Komponisten und die Verleger möglichst tief einen Keil zu treiben und das Verhältnis immer wieder zu stören, sich allgemach überlebt hat. Das konnte man sich schließlich noch vor dem Kriege leisten.

Als geradezu verderblich würde sich herausstellen, Konzerte mit einer Steuer zugunsten der Kulturabgabe zu belegen. Das dürfte denn schließlich doch jeder Fachmann wissen, daß niemand mehr mit seiner Existenz zu kämpfen hat als Konzertveranstalter, weil es sich als ganz unmöglich herausstellt, die Eintrittspreise auch nur einigermaßen der Entwertung des Geldes anzupassen. Zudem, welche Unlogik: Einerseits will man Konzerte besteuern, andererseits sie aber unterstützen, solche Konzertinstitute nämlich, die moderne Werke zur Aufführung bringen. Das führt auch zu der heutigen Produktion zurück.

Zu dieser Frage hat Dr. M. Steinitzer in einem Artikel der L. Neuesten Nachrichten vom 8. August: „Abermals die Kulturabgabe" das Wort ergriffen, sich dahin äußernd, daß die gegenwärtige Produktion bei weitem nicht so wertvoll sei, daß ihretwegen ein Gesetz zugeschnitten werden dürfe, das unzählige andere schädige. Geht Unersetzliches wirklich verloren, d. h. leidet die „Kultur" wirklich darunter, wenn dieses und jenes vielleicht ganz achtunggebietende Werk nicht gedruckt wird, und weiter, glaubt man wirklich, daß ein tatsächliches Genie aus Mangel an eventuellen Publikationsmöglichkeiten nicht zu Worte komme? Diese Frage ist ebenfalls einmal an dieser Stelle verneint worden, niemand dürfte aber hinsichtlich der Genieentdeckung bescheidener sein als der Deutsche Musikverein, der mit seinen Nieten-Tonkünstlerfesten, worauf auch Steinitzer, und zwar geradezu mit Spott, hinweist, den Beweis liefert, daß es ihm um die Nichtentdeckung von Genies angelegentlichst zu tun ist. Glaubt man nicht, daß sich, ohne geringste Kulturhilfbeigabe, sogar Dutzende von Verlegern auf wirklich zugkräftige — von genial wollen wir gar nicht reden — Werke stürzen würden? Laufen heute wirklich verkannte Genies herum, dann — darauf kann man Gift nehmen — entdeckt sie zumindestens der Musikverein nicht oder nur durch einen Zufall. Wäre aber — auch das kann bei dieser Gelegenheit gesagt werden — ein Verleger mit Erwerbung seiner Neuheiten so miserabel beraten wie der Musikverein hinsichtlich der seinigen, dann machte er heute selbst mit Hilfe der Kulturabgabe Bankrott. Woher kommt das zu einem guten Teil? Die Herren vom Musikverein übernehmen kein persönliches Risiko, wenn sie Nieten an Nieten in ihren Konzerten aneinanderreihen; wären sie aber geschäftlich beteiligt, ging es an ihre eigene Börse, so würde den geduldigen Besuchern der Feste unendlich viel erspart, man würde dann vielleicht in aller Klarheit sehen, daß leider ungemein wenig vorhanden ist, das einer „kulturellen" Förderung bedarf. Kurz, in Sachen von Kulturnotwendigkeiten liefert gerade der jetzige Musikverein allzu deutlich den Beweis für seine Nichtbefähigung, als daß man, und zwar rein im Interesse der Kunst, die Frage der Kulturabgabe vertrauensvoll in seine Hände legen kann. Leider, denn es könnte auch anders sein.

Über die musikalische Tätigkeit des Allgemeinen Arbeiter-Bildungsinstituts zu Leipzig unterrichtet der Anhang zu dem Programmheft, das zu dem Sinfoniekonzert anläßlich des Parteitags der unabhängigen sozialdemokratischen Partei herausgegeben wurde. Dieses Konzert fand am 10. Januar d. J. statt und ist schon deshalb bemerkenswert, weil es das überhaupt letzte war, das der bereits nicht mehr sich ganz wohl fühlende Arthur Nikisch dirigiert hat. Man kann darin wohl etwas Symbolisches sehen: Der internationalste Dirigent unserer Zeit hat sein Künstlertum zum letzten Mal vor den Vertretern des internationalen Gedankens betätigt. Das Programm wies auf: Liszts Präludien, Schuberts Unvollendete, die Ouvertüre zum Fliegenden Holländer und das Meistersingervorspiel, so daß denn dieses Konzert denkbar deutsch schloß. An dritter Stelle hatte Liszts A-Dur-Konzert gestanden, das aber wegen Erkrankung des Solisten (Mitja Nikisch) mit dem Schumannschen Klavierkonzert vertauscht werden mußte, so daß in diesem Konzert gerade auch noch Schumann, den Nikisch unvergleichlich dirigierte, zu Worte kam.

Die Musik, und zwar die ernsteste sowohl in Konzert wie Oper, nimmt heute im Leben der Leipziger organisierten Arbeiterschaft einen breiten Raum ein. Das Beste, was Leipzigs Musik zu bieten hat, kommt, dank dem Entgegenkommen der sogar ausgeprägt bürgerlichen Institute, auch der Arbeiterschaft zugute. Die Anfänge reichen noch vor den Krieg, die Entscheidung brachten dann aber dieser und die Revolution. Man fing mit Kammermusik- und zwar Trioabenden 1912 an (Gewandhaustrio mit Wollgandt, Klengel und dem Pianisten Weinreich), die sich bald zu vollständigen Quartettabenden ausgestalteten, erreichte es aber 1914/15, daß sich die Pforten des Gewandhauses öffneten, indem Nikisch allmählich drei Konzerte lediglich für die Arbeiter dirigierte, überhaupt den künstlerischen Bestrebungen der hiesigen Arbeiterschaft volle Teilnahme entgegenbrachte. Als Höhepunkt in dieser Beziehung darf das Sylvesterkonzert gelten, das 1918 zum ersten Male abgehalten, eine Aufführung der neunten Sinfonie Beethovens mit dem Gewandhausorchester und den ersten hiesigen Chorvereinen (Bachverein, Riedelverein und Gewandhauschor) bringt, tatsächlich Umwälzungen, wie man sie sich auf diesem Gebiete kaum drastischer vorstellen kann. Man halte sich vor Augen, daß die Herren und Damen der betreffenden Chorvereine, die teilweise den ersten bürgerlichen Kreisen angehören, den Sylvesterabend opfern, um den Arbeitern der USP. den Schiller-Beethovenschen Verbrüderungshymnus zu singen! Freilich, auf die politischen Redakteure der Leipziger Volkszeitung — die aber mit den Arbeitern denn doch nicht ganz identisch sind — hat das: Alle Menschen werden Brüder, und Diesen Kuß der ganzen Welt, vorläufig noch einen mehr theoretischen Eindruck gemacht, was aber trotz allem nicht hindern darf, an der großen Idee des Humanitätszeitalters festzuhalten und an seiner Verwirklichung weiter zu arbeiten. 1920 fanden nicht weniger als 17 Sinfoniekonzerte statt, da auch Lohse einige Konzerte im Theater dirigierte, ferner aber die Konzerte unter H. Scherchen herangezogen wurden. Ausdrücklich sei noch bemerkt, daß den Grundstock für die ganzen Konzerte die deutschen Klassiker bilden, allmählich auch modernere Werke zum Vortrag gelangen. Weiterhin gelangte das Arbeiter-Bildungsinstitut auch zu Oratorienaufführungen, was eine sehr starke Erweiterung des Vorstellungskreises gerade dieser Kreise bedeutet, da vor allem Bachsche Werke (die beiden Passionen und das Weihnachtsoratorium) zur Aufführung gelangten. Wie versichert worden ist, löst vor allem die Matthäuspassion einen mächtigen Eindruck auf die Arbeiter aus, und da gerade die USP. an der Beseitigung jedes Religionsunterrichts, d. h. jeder Unterweisung in den Lehren des Christentums arbeitet, wird es wohl einmal die Kunst und vor allem die Musik sein, die den Arbeitern das Christentum vor Augen führt und ihnen offenbart, daß edelste Menschenkräfte, die größten Künstler nämlich, sich in den Dienst des Christentums gestellt haben. Man sieht jedenfalls, wie die Beziehungen hin und her gehen, und daß mit Machtsprüchen weder dem politischen noch dem kulturellen Leben ohne weiteres beizukommen ist.

Eine sehr große Rolle spielt heute die Oper. Nicht weniger als 40 Opernvorstellungen im Jahr haben sich die Arbeiter vom Spielplan der städtischen Oper erobert, nachdem man sich früher, und zwar wider Willen, zur Hauptsache mit der Operette hatte begnügen müssen. Auch hier stehen die echtesten Werke an vorderster Stelle. Ferner hat das Arbeiterbildungsinstitut auch Jugendkonzerte eingerichtet, und zwar auch solche, in denen Arbeiterkinder sich selbst produzierten, sowohl gesanglich als auch instrumental (Rombergs Kindersinfonie). Weiterhin wurden Solistenkonzerte mit ersten Künstlern (wie Pembaur, Havemann, Lambrino, E. Gerhardt usw.) veranstaltet, wie ferner der Thomanerchor unter Straube weltliche Werke vorträgt. Wichtig ist das Institut aber auch dadurch geworden, daß es auch die früher sehr tief stehenden Veranstaltungen von Ortsvereinen und Gewerkschaften durch Zusammenstellung von Programmen und Besorgung vorzüglicher Solisten auf die Höhe wirklicher „Kunstabende" gehoben und in dieser Hinsicht bereits Vorstöße in die weitere Umgebung von Leipzig, wie Bitterfeld, Eilenburg usw. gemacht hat.

Man sieht, ein Strom echtester Musik dringt durch die Bemühungen dieses Instituts in breiteste Volkskreise, und die ganze Art, wie vorgegangen wird, darf in ihrer Art als vorbildlich angesehen werden. Daß sie ohne bereitwilliges Entgegenkommen gerade auch spezifisch bürgerlicher Institute nicht möglich wäre, hat man sich aber ebenfalls vor Augen zu halten, auch in dem Sinn, daß gedeihliche Wechselwirkungen in der Zukunft hoffentlich nicht ausbleiben.

Zum 100. Geburtstag Wilhelm Rusts. Dieses Tags, des 15. Augusts, ist, wenn auch nachträglich, denn doch mit einigen Worten zu gedenken, da, was dieser Mann als Herausgeber der Werke J. S. Bachs in der Ausgabe der alten Bachgesellschaft geleistet hat, heute sozusagen täglich vielen gerade auch praktischen Musikern zugute kommt. Von den 45 Bänden der Bachausgabe hat Rust nicht weniger als 19 herausgegeben, eine der kritischsten Perioden in der Geschichte der Herausgabe ist durch ihn glücklich überwunden worden, in den Vorreden zu den einzelnen Bänden hat er die moderne Bachwissenschaft gewissermaßen begründet und sie außerordentlich gefördert. Hat sogar ein Brahms an ihn geschrieben: „Wie gern würde ich mir alle meine Kompositionssünden vergeben, könnte ich alle Jahre eine Vorrede schreiben wie Sie." Rust ist zunächst einfacher Musiklehrer gewesen, durch innere und äußere Fügung auf Bach hingelenkt worden, wie sein Lebensweg dann auch dadurch gekrönt wurde, daß er in der letzten Periode seines Lebens (1880—1892) die Stellung des Thomaskantors bekleidete.

Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) veröffentlicht soeben ihren Geschäftsbericht für das Jahr 1921. Es wurde eine Gesamteinnahme von 714 200 M. erzielt; an Aufführungsgebühren allein gingen 649 200 M. (510 500 M. im Vorjahr) ein, wovon 429 700 M. (350 430 M. im Vorjahr) an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Dichter, Verleger, sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft zur Verteilung gelangten. Aus der Unterstützungskasse der Genossenschaft wurden im Jahre 1921 an Alterspensionen, Unterstützungen, Dar-

lehen usw. 68700 M. ausbezahlt. — Hält man sich die Zahl der bezugsberechtigten Komponisten (727) und die Entwertung des Geldes vor Augen, so sind die Zahlen nicht sehr groß, vor allem wird man, in Hinblick auf den starken Valutagewinn, kaum von einem selbst nur zahlenmäßigen Fortschritt reden können, da die letzte Friedensziffer (1913) 552000 M. an Aufführungsgebühren betrug. Zur Verteilung gelangten damals 470940 M., im Jahr 1921 nur 429754 M., wobei man noch daran zu denken hat, daß nach dem Krieg weit mehr moderne Kompositionen zur Aufführung gelangt sind als vorher. Wenn sich der Bericht nun sogar zu dem Satz aufschwingt, daß „die Einnahmen des Geschäftsjahres 1921 die besten Ergebnisse der Vorkriegszeit übersteigen", so übersteigt diese Annahme unsrer Meinung nach ganz beträchtlich das rechnerische Fassungsvermögen der heutigen Komponisten, von denen wir bestimmt zu wissen glauben, daß sie zwischen der Vor- und Nachkriegsmark sehr genau zu unterscheiden wissen, schon des geradezu phantastisch teuer gewordenen Notenpapiers wegen! Glücklich, wer den Unterschied nicht zu verspüren braucht!

Die handschriftlichen Partituren von Richard Wagners Meistersingern, die sich im Besitze des Germanischen Museums in Nürnberg befindet, und die der Bachschen Matthäuspassion sollen eine originalgetreue Reproduktion durch den Drei-Masken- bzw. Insel-Verlag nach Art der bisher schon veröffentlichten Faksimiledrucke erfahren. — Schade, daß statt der Matthäuspassion nicht die H-Moll-Messe gewählt worden ist, die sich in schlechtem Zustand befindet und in der Ausgabe der Bachgesellschaft anfechtbar ist.

Halle. Die drei großen Musikvereinigungen Halles, der Händel-Verein, die Robert-Franz-Singakademie und die Philharmonie bereiten für den kommenden Winter anläßlich des 50. Geburtstages Max Regers eine Max-Reger-Woche vor, bei der die bedeutendsten Werke des Komponisten zur Aufführung kommen sollen.

Dessau. Der Bau des Interimstheaters ist schon so weit vorgeschritten, daß es voraussichtlich im nächsten Winter eröffnet werden kann.

Hannover. Es bestätigt sich, daß das Hannoversche Residenztheater im kommenden Winter geschlossen wird.

Roßlau. Der Gemeinderat der Stadt führte eine Musikinstrumentensteuer ein, indem er Grammophone mit 15 M., Klaviere mit 75 M. und Flügel mit 300 M. Steuer belegte.

Kattowitz. Die Führung des Theaters soll auf völlig paritätischer Grundlage erfolgen, so daß in jedem Monat fünfzehn deutsche und ebensoviel polnische Vorstellungen stattfinden. Die Stadt stellt das Theatergebäude zur Verfügung und leistet außerdem einen Zuschuß von 600000 M. jährlich. Die restliche Summe muß von der Bevölkerung aufgebracht werden. Während es der polnischen Bevölkerung auffallend schnell gelungen ist, die Mittel für die Durchführung ihres Spielplanes aufzubringen, gehen die Deutschen jetzt erst an die Ausführung ihres Planes, durch Zeichnungen von Anteilscheinen eine Theatergemeinde zu gründen. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn auch die reichsdeutsche Bevölkerung durch Spenden an der Erhaltung deutscher Kultur in jenen gefährdeten deutschen Gebieten mitarbeitete.

Frankfurt a. M. Auf dem 13. Vertretertag des Zentralverbandes deutscher Tonkünstler am 1. und 2. Juli wurde die Bildung eines Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer beschlossen.

Saarbrücken. Die Gründung einer Gemeinnützigen Theater- und Musikgesellschaft fand kürzlich statt. Sie wird die neue Grundlage des Stadttheaters bilden.

Darmstadt. Der Landtag bewilligte für die kommende Spielzeit des hessischen Landestheaters einen Zuschuß von 1 1/4 Millionen Mark.

Wien. Während der zweimonatlichen Sommerferien beträgt das Defizit der beiden Staatstheater, des Burgtheaters und der Oper, die abwechselnd geschlossen hatten, 800 Millionen Kronen.

Solingen. Da der Pächter des Kaisersaales den Vorschlag des städtischen Theaterausschusses, die Hälfte eines etwaigen Fehlbetrages des Theaters zu tragen, ablehnte (die andere Hälfte und die Bürgschaft wollte die Stadt übernehmen), ist die Weiterführung des Stadttheaters in Frage gestellt.

Hagen i. W. Im kommenden Winter wird die Stadt ohne Theater sein, da die Stadtverordneten den vom Magistrat geforderten Zuschuß von 2,7 Millionen Mark ablehnten.

Gera. Während der Sommerferien ließ Fürst Heinrich von Reuß die Bühne des reußischen Landestheaters mit großen Geldopfern modernisieren.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der fahrende Geselle", Oper von Philipp Silber.

„Der Vetter auf Besuch", Oper in einem Akt von F. A. Köhler, Text von Wilh. Busch (nachgelassenes Werk), (Gotha, Landestheater).

„Hannesle und Sannele", heitere Oper von Karl Bleyle (Stuttgart, Württ. Landestheater).

„Der Weg zur Hölle", musikalischer Schwank von Hugo Hirsch (Berlin, Centraltheater).

„Horantschina", Oper von Mussorgsky (Frankfurt a. M., Städtische Bühnen).

„Irrelohe", Oper von Franz Schreker (Köln, Opernhaus).

KONZERTWERKE

„Barabbas", Oratorium von Leo Kieslich (Spitzersche Männergesang-Verein, Breslau).

„Sinfonische Fantasie" von Hans Hermann Wetzler (I. Gürzenich-Konzert, Köln).

„Legende: Die tote Erde", Chorwerk von H. Henrich (Aachen).

„Triumpf des Lebens" für großes Orchester op. 8 von Rudolf Peterka (Stuttgart, 23. Oktober).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Das heiße Eisen", Oper in einem Akt von Bernhard Paumgartner (Stadttheater Salzburg).

„Amadis", nachgelassene Oper in 4 Akten von Massenet (Montecarlo).

„Beatrice Caracci", Renaissance-Oper von Franz Neumann (Brünn).

„Der eiserne Heiland", musikalische Bauerntragödie von Max Oberleithner (Neustadt).

KONZERTWERKE

Orgelsonate (Orgelsinfonie) B-Moll von Arno Landmann (Mannheim).

Streichquartett C-Dur von Jul. Kopsch (Oldenburg).

„Jüdische Melodien", Ouvertüre von S. Prokofieff (Berlin, Singakademie).

„Babylon", Chorwerk für Männerchor, Tenor- und Baritonsolo und großes Orchester von Heinrich Zöllner (Krefeld, Freie Sängervereinigung).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

Frühlingsstimmung und feierlicher Tempelreigen (Anakreon) op. 50. Für Streichorchester von Walter Niemann (Bad Elster, Städt. Kapelle, Novitätenabend heimischer Tonsetzer).

Suite op. 11 für Orchester von Friedrich Glier (ebenda).

Musik zu Gerhart Hauptmanns „Hanneles Himmelfahrt" für Orchester von Wolfgang Retslag (ebenda).

Orientalische Skizzen für Kammerorchester von Joh. Gust. Mraczek (ebenda).

Chaconna gothica für Orchester von Cornelius Dopper (New York, Philharmonisches Konzert).

„Die tote Stadt", Oper von E. Korngold (Leipzig, Neues Theater).

„Der Kuhreigen", Oper von Herm. Kienzl (Dresden, „Neustädter Schauspielhaus").

„Don Quichote", musikalische Tragikomödie von A. Beer-Walbrunn und Georg Fuch (Lübeck, Stadttheater).

„Columbus", Chorwerk von Heinrich Zöllner (Krefeld)

Musikfeste und Festspiele

Das 10. Deutsche Bachfest der Neuen Bach-Gesellschaft wird in Breslau vom 7.—10. Oktober unter der Leitung von Prof. Dr. Gg. Dohrn (Breslau) und Universitätsprofessor Dr. Max Schneider stattfinden.

Für das nächstjährige Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ist Kassel in Aussicht genommen.

Das nächstjährige Kammermusikfest des Brühler Schloßquartettes Kurköln wird internationalen Charakter haben.

Der „Verein Hamburgischer Musikfreunde" veranstaltet Mitte Oktober in Hamburg ein „Holländisch-Hamburgisches Musikfest", bei dem unter Mengelbergs Leitung Werke von Mahler, Strauß, Debussy und Schönberg zur Aufführung kommen werden.

Musik im Auslande

In London soll zu Anfang des nächsten Jahres ein großes Musikfest stattfinden, dessen Programm ausschließlich Stücke aus der Zeit der Königin Elisabeth enthalten soll.

Die Neuyorker Philharmonie beging die Feier ihres 50jährigen Bestehens mit zwei Festaufführungen von Beethovens 9. Sinfonie.

Amsterdam. Ein fünftägiges französisches Musikfest, ausschließlich der französischen Moderne gewidmet, findet Ende September unter W. Mengelbergs Leitung im Concertgebouw zu Amsterdam statt.

Buenos Aires. Das Gastspiel der deutschen Künstler fand mit Wagners „Ring" unter Leitung Weingartners und Kaisers sein Ende. Das Publikum bereitete den Künstlern große Ovationen.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Dalcroze-Schule Hellerau. Das Schuljahr 1922/23 der Schule Hellerau für Rhythmus, Musik und Körperbildung (Dalcroze-Schule) beginnt am 20. September. Den bisherigen Ausbildungskursen am Seminar für rhythmisch-musikalische Erziehung (Methode Jaques-Dalcroze) und dem Kurs für Körperbildung und Tanz, wird nunmehr auch ein Vorbereitungskurs für Jugendliche (unter 17 Jahren) angegliedert. Die innige Zusammenarbeit der Rhythmusschule mit der Neuen Schule Hellerau, einer Erziehungsschule für Knaben und Mädchen vom 7. bis 18. Lebensjahr, ermöglicht es auch, den Schülern dieses Vorbereitungskurses durch Einfügung wissenschaftlicher Fächer in den Unterrichtsplan, eine umfassende, allgemein menschliche Bildung zu geben. Die Hauptunterrichtsfächer sind rhythmische Gymnastik, praktische Musiklehre (Gehörbildung, Harmonie- und Formenlehre, Improvisation) und Bewegungslehre (Körperbildung, Tanz); ferner Musikgeschichte, Anatomie, Klavier usw.

Der 46. Jahresbericht des Konservatoriums in Zürich beginnt mit dem Hinweis auf einen festlichen Anlaß von besonderer Bedeutung: Im Oktober 1921 beging der Gründer des Institutes Dr. Friedrich Hegar in vollster geistiger Frische die Feier seines achtzigsten Geburtstages. (Siehe den Artikel auf S. 552 d. 88. Jahrganges d. Z. f. M. 1. Novemberheft 1921.) Die Anstalt wurde im vergangenen Schuljahr von 1121 Schülern im Sommersemester und 1075 Schülern im Wintersemester besucht. Durch Tod verlor sie den Direktoriumspräsidenten Prof. Rudolf Escher und die Herren Hans Häusermann, Hermann Thomann und Hermann Denzler. Das verwaiste Präsidium des Direktoriums wird vorläufig von Ad. Hug in der Eigenschaft als Vizepräsident geleitet. Eine bedeutsame Neuorganisation betrifft die Umgestaltung des Hilfsunterrichtes (Solfeggio und rhythmische Gymnastik) an der Dilettantenschule und die Abschaffung der Meisterklassen, indem alles, was mit der beruflichen Ausbildung der Studierenden im Zusammenhang steht, fortan unter der Abteilung „Berufsschule" zusammengefaßt wird.

Von Gesellschaften und Vereinen

Wiesbaden. Der „Verein der Künstler und Kunstfreunde" feierte sein 50jähriges Bestehen. Er widmete sich von jeher ausschließlich der Kammermusik und Liedkunst. So lag auch den Programmen der beiden Festkonzerte die historische Entwicklung der deutschen Kammermusik und des deutschen Liedes als Idee zugrunde.

Münster. Die im Jahre 1822 unter dem Einflusse von Zelters Liedertafel gegründete Münsterische Liedertafel beging ihr 100jähriges Bestehen.

Persönliches

Eugen Thomas †. Im 59. Lebensjahre ist Eugen Thomas dahingegangen, der Leiter der Chor- und Chordirigentenschule der Wiener Staatsakademie und des Wiener A-cappella-Chores. Wie er gelebt, so ist er gestorben: arbeitend, forschend, danach strebend, vergrabene Schätze vergangener Jahrhunderte zu heben. Auf Schloß Orth bei Gmunden im Salzkammergut, im Bibliothekssaal über einen alten Folianten gebeugt, würde er vom Tode ereilt.

Thomas, auf Java geboren und in Holland herangewachsen, hat, wie so mancher gute Musiker, sich erst verhältnismäßig spät der Musik als Hauptberuf zugewendet. Am Wiener Konservatorium (der heutigen Staatsakademie) vollendete er seine Studien, wirkte dann als Chor- und Orchesterdirigent in Holland, später als Theaterkapellmeister in Böhmen und wandte sich, nachdem er die Deutsche Oper in Groningen geleitet, ganz der Komposition zu. Lieder, Klavierstücke und besonders Chorwerke entstanden nun, leicht beeinflußt von großen Meistern, die er liebte, doch stets durch eine persönliche, fortschrittliche Note gekennzeichnet. Zum Forscher ward er schon früh. Die altniederländer Meister des A-cappella-Stils waren es vor allem, denen seine Liebe gehörte.

Ihre Werke suchte er aus Archiven hervor und — indem er sie mit den Augen des modernen Musikers betrachtete — arbeitete er bereits halb unbewußt daran, sie für den neuzeitlichen gemischten Chorgesang neu zu gewinnen.

Sein Ruf wuchs, und er wurde als Professor an das Wiener Konservatorium berufen, zu dem ausgesprochenen Zwecke, die Chorschule desselben umzugestalten und eine Chordirigentenschule neu zu begründen. Mit Feuereifer widmete er sich dieser neuen Aufgabe. Und er ging organisch vor. In zwei Vorbereitungsjahrgängen ließ er die Schüler des Konservatoriums (Sänger, Instrumentalisten und Theorieschüler) rein musikalisch und stimmbildnerisch schulen. Erst, wenn sie tüchtige Grundlagen hatten, kamen sie unter seine Leitung in die eigentliche Chorschule, den dritten Jahrgang.

Als Schriftsteller hat sich Thomas in einem großen, musikhistorischen (oder besser ethnographischen) Werke gezeigt, in dem er die Musikübung auf Java und anderen exotischen Plätzen schilderte.

So ist sein Wirken ein reiches gewesen. Die aber, die — wie Schreiber dieser Zeilen — Thomas einen Teil ihrer Ausbildung verdanken, werden ihm stets ein ehrendes Andenken bewahren. Robert Hernried / Mannheim

Heinrich Kiefer †. In Eisenach, wo er seit einem Jahre lebte, ist Mitte August der ausgezeichnete Cellist Heinrich Kiefer gestorben. Geb. 1869 in Nürnberg, war er Solocellist in den philharmonischen Orchestern zu Leipzig und Berlin, wirkte dann aber seit 1902 in München, wo er das Münchner Streichquartett mitbegründete.

Cyrill Stetzenko, einer der bedeutendsten Vertreter der ukrainischen Volksmusik, starb in Wepryk am Flecktyphus.

Th. Hausmann, früher in Heidelberg, wurde zum 1. Kapellmeister an das Stadttheater Remscheid verpflichtet.

Elsa Ruetz wird im kommenden Herbst zusammen mit Julius Weismann als Interpretin von dessen Liedern auftreten.

Erich Band vom Landestheater Stuttgart wurde zum württenbergischen Staatskapellmeister ernannt.

Sieben der ersten deutschen Opernsänger und -sängerinnen: Barbara Kemp, El. Rethberg, Delia Reinhard, Paul Bender, Mich. Bohnen, Tauber und Schützendorf sowie der erste Regisseur der Wiener Oper von Wymetal wurden von der Metropolitan Opera Gatti Casazza für die nächste amerikanische Opernsaison verpflichtet.

Der Komponist J. B. Foerster wurde zum Direktor des deutschen Konservatoriums in Prag ernannt.

Dr. M. L. Sychra, Musikschriftsteller und Bibliothekar am Nationalmuseum in Prag, starb daselbst.

Frau Cornelie Richter, eine Tochter Meyerbeers und die Gattin des Malers Gustav Richter, starb hochbetagt in Berlin.

Kammersänger Eugen R. Weiß wird an der Münchner Akademie der Tonkunst, der er als Lehrer angehört, eine Meisterklasse für Konzert und dramatischen Gesang übernehmen.

Kammersänger Carl Clewing ist als Heldentenor an die Berliner Staatsoper verpflichtet worden.

Dr. Joh. Maurach, bisher Intendant am Dortmunder Stadttheater, wurde in dieser Eigenschaft nach Nürnberg berufen. (Die städtische Verwaltung des Theaters soll unter allen Umständen und ohne Rücksicht auf die Kosten bis zum Herbst 1923 beibehalten werden.

Felix Lederer vom Nationaltheater Mannheim wurde als Generalmusikdirektor nach Saarbrücken berufen. Zugleich wurde er mit der Leitung sämtlicher Konzerte im Saargebiet betraut.

Eugen Felber, München, wurde als Spielleiter und Dramaturg an das Nationaltheater Mannheim verpflichtet.

Otto Lindhorst, Elberfeld, wurde als Heldentenor an die National-Opera im Haag, Amsterdam und Rotterdam verpflichtet.

Die Wahl Prof. Joseph Marx' zum Direktor der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst wurde vom Ministerium bestätigt. Er ist der Nachfolger des aus Gesundheitsrücksichten ausscheidenden Ferd. Löwe.

Ferdinand Wagner wurde neben Wolfram zum Kapellmeister am Stadttheater Dortmund ernannt.

Hugo Kaun wurde als Lehrer für Komposition an das Klindworth-Scharwenka-Konservatorium berufen.

Robert Heger in München, der einen Ruf als Generalmusikdirektor nach Weimar infolge der Ablehnung der Lösung seines bisherigen Vertrages nicht Folge leisten konnte, wurde die Stellung eines dem Generalmusikdirektor gleichgestellten „Ersten Kapellmeisters" des Nationaltheaters verliehen.

Wolfram Humperdinck, einziger Sohn von Engelbert Humperdinck, wurde für das Deutsche Nationaltheater in Weimar als Opernspielleiter verpflichtet.

Alexander Mackenzie, der Altmeister der englischen Komponisten, feierte im August seinen 75. Geburtstag.

Dr. Temesvary wurde von der Bach-Gemeinde in Frankfurt a. M. für die nächsten drei Jahre als Dirigent verpflichtet.

Paul Barth (Düsseldorf) wird einem Rufe als 1. Solocellist der Hamburger Oper Folge leisten.

Josef Rosenstock wurde als 1. Kapellmeister an das Hessische Landestheater in Darmstadt verpflichtet.

Pia v. Sicherer, eine ehemals sehr bekannte Konzertsängerin, ist in Gotha gestorben.

Kammersänger Fritz Soot, Stuttgart, wurde als erster Heldentenor an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

Dr. E. H. Robert Bethge, der bekannte Kirchenmusikforscher, der viel für Bach und Händel eintrat zu einer Zeit, als deren Musik fast in Vergessenheit geraten war, starb im Alter von 83 Jahren in Halle.

Fritz Willroth-Schwenk vom Landestheater Mecklenburg-Strelitz wurde als erster lyrischer und jugendlicher Heldentenor und als Opernregisseur an das Stadttheater Rostock berufen.

Unser Mitarbeiter, der Komponist und Musikschriftsteller Martin Friedland, der in Hagen i. W. lange Jahre als Kritiker, Lehrer am Konservatorium und Dozent an der Volkshochschule wirkte, ist als Lehrer an das Konservatorium Düsseldorf berufen worden.

Kammersänger Dr. Waldemar Staegemann ist aus dem Verbande der Dresdner Staatsoper ausgeschieden, um sich wieder dem Schauspielerberuf zuzuwenden.

Hofkapellmeister H. Laber in Gera wurde von der Intendanz des Städtischen Theaters Plauen als Operndirigent verpflichtet. Er wird seine Tätigkeit in Plauen abwechselnd mit seiner bisherigen in Gera ausüben.

Eugen d'Albert vollendete eine neue Oper „Mareike von Nymwegen". Als Vorwurf diente ein niederländisches Legendenthema und eine Anzahl niederländischer Volks- und Kirchenlieder sind in die Musik mit eingeflochten.

Alfred Grünfeld feierte vor kurzem seinen 70. Geburtstag.

Paul Hensel, Schüler der Opernschule des Leipziger Konservatoriums unter Prof. Otto Lohse, wurde als 1. Kapellmeister an das Neue Stadttheater Greifswald verpflichtet.

E. N. v. Reznicek vollendete seine neueste Oper „Judith". Text nach Hebbels gleichnamigem Drama.

Wilhelm Kienzl hat eine dreiaktige Oper „Hassan der Schwärmer" vollendet, die eine Erzählung aus 1001 Nacht behandelt.

Berlin. Ein Alfred Lichtenstein veranstaltet im nächsten Winter nicht weniger als 10 Konzerte im Brahmssaal unter Mitwirkung bekannter Künstler, und zwar, mit Ausnahme des 4. und 5. Abends, für die Zuhörer kostenfrei. Ihren besonderen Charakter haben die Konzerte dadurch, daß sie neue Kompositionen für die Flöte bringen.

Prof. Dr. Theodor Kröger, Ordentlicher Honorarprofessor an der Universität Heidelberg, wurde zum Ordinarius, und Dr. Hermann Halbig zum Assistenten des musikalischen Seminars daselbst ernannt.

Franz Höfer hat eine Oper „Don Guevara" nach Rudolf Lothars Bühnendichtung geschrieben.

Reinhold Becker, der Senior der Dresdener Komponisten, bekannt insbesondere durch seine Männerchorwerke, beging am 11. August unter großer Teilnahme die Feier seines 80. Geburtstages.

R. Kügele, der unseren Lesern bekannte Komponist und Lehrer in Harmonielehre und Komposition, hat seinen Wohnsitz von Cunnersdorf (Riesengebirge) nach Schmellwitz, Kreis Schweidnitz, verlegt.

Konzertnachrichten

Dortmund. Aus Anlaß des 250jährigen Todestages von Heinrich Schütz wird Herr Musikdirektor Holtschneider mit seinem Bachchor am Totensonntag die „Exequien", Weihnachten „Historia von der Geburt Jesu Christi" und am Karfreitag die „Passion" zur Aufführung bringen.

Leer. Kantor Onnecken brachte mit dem erweiterten lutherischen Kirchenchor, der sich schon in früheren Jahren an schwierigen Werken (Samson, Matthäuspassion) trefflich bewährt hat, in der Osterwoche die Johannespassion mit trefflichen Solisten zur vollendeten Wiedergabe. (G. A. Walter als Evangelisten, Frau Hell-Achilles, Sopran, Frl. G. von Schmidt-Schwerin, Alt, Franz Notholt, Baß, Dr. Wissig, Oldenburg, Orgel.) — Unter Leitung des Lehrers Helmers hat sich hier eine Madrigalvereinigung gebildet, die im verflossenen Winter in Leer, Emden und Aurich wiederholt sehr erfolgreich alte Volkslieder u. a. vortrug.

Bad Elster. Von der Kurkapelle wurde kürzlich gelegentlich eines Kurkonzertes unter Kapellmeister Retslag eine Suite in drei Sätzen für großes Orchester von Friedrich Glier mit großem Beifall aufgenommen. Das Werk zeigt reiche schöpferische Begabung und treffliche Schulung seines Komponisten und verdiente, weiter bekannt zu werden. (Friedrich Glier war im vorigen Jahre 1. Preisträger beim Preisausschreiben der Z. f. M. Oben erwähnte Suite erlebte ihre Uraufführung im April d. J. durch das Stadtorchester in Markneukirchen.) F. Dr.

Stuttgarter Max-Reger-Zyklus am 4., 6. und 7. September im Konzertsaal der Liederhalle. — Die (unter dem Vorsitz von Carl Wendling stehende) Ortsgruppe Stuttgart der Max-Reger-Gesellschaft veranstaltet einen dreitägigen Kammermusik-Zyklus mit Regerschen Werken unter Mitwirkung des Wendlingquartetts, von Max Pauer, Philipp Dreisbach, Fritz Rucker, sowie Catharina und Paul Möckel. Es soll ein Überblick über die reifsten Kammermusikwerke des Meisters gegeben werden.

München. Der Pfitzner-Verein, der Münchener Goethe-Bund und die Deutsche Musikgesellschaft führten anläßlich der Wiederkehr des 100. Todestages E. T. A. Hoffmanns eine Reihe seiner Kompositionen auf, u. a. das Harfenquintett, das Klaviertrio, Klaviersonaten, die Julia-Duette sowie Auszüge aus der bisher völlig unbekannten Oper „Aurora". Die Leitung lag in den Händen Dr. Erwin Krolls, der auch eine Biographie Hoffmanns zu veröffentlichen gedenkt.

Rottenburg (Württb.). Franz Liszts Missa choralis kam hier unter der Leitung von Domchordirektor Ottenwälder nach sorgfältiger Einstudierung zur Aufführung.

Halle. Der Stadtsingchor veranstaltete aus Anlaß des 250. Todesjahres Hein. Schütz' eine Schütz-Feier, bei der des Meisters Johannespassion für Chor, Soli und Orgel zur Aufführung kam.

Kieler Festwoche. Zu unserer Notiz über die diesjährige Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft in Kiel sei noch nachgetragen, daß die Vereinigten Städtischen Theater während der Herbstwoche unter Rich. Richters musikalischer Leitung drei Opern-Festvorstellungen veranstalten, und zwar Glucks „Orpheus und Eurydike", Webers „Oberon" in der Wiesbadener Bearbeitung, beide unter szenischer Leitung des Oberregisseurs Schlenker und als Uraufführung die phantastische Oper „Das ewige Leben" von Theodor Blanck. Ferner finden verschiedene Konzerte unter Leitung von Opernleiter Richard Richter, Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Fritz Stein und Generalmusikdirektor Prof. Herm. Abendroth statt.

Leipzig. Im Konzertjahr 1922/23 gedenkt der Universitäts-Kirchenchor wieder einmal den „Tod Jesu" von Graun zu bringen, ferner größere Werke von H. Schütz und neueste Kompositionen, darunter Kotzschkes „Ich will mich aufmachen und zu meinem Vater gehen". Herzogenbergs Weihnachtsoratorium erfährt wiederum drei Aufführungen.

Berlin. Das Philharmonische Orchester feierte sein 40jähriges Bestehen durch drei Festkonzerte unter der Leitung Furtwänglers, Schumanns und Richard Hagels.

Köln. Eine „Sinfonische Fantasie" für großes Orchester von Hans Hermann Wetzler gelangt am 10. Oktober d. J. im I. Gürzenich-Konzert in Köln unter der Leitung des Komponisten zur Uraufführung. Auch in Meiningen, Münster, Oldenburg, Darmstadt, Essen, Düsseldorf, Mannheim, Bremen, Heidelberg und Kassel soll das Werk, das demnächst im Verlag N. Simrock G. m. b. H., Berlin, erscheint, gespielt werden.

Verschiedene Mitteilungen

Nachtrag zu dem Artikel **Heinr. Schütz** in Nr. 13/14:

Psalm 98 in modernen Schlüsseln in Ausgabe von C. Thiel. Sulzbach-Berlin.

Musikalische Exequien (Totenmesse) für Chor, Soli und Orgel. Bearb. von K. v. Jan. Hug-Leipzig.

Geistliche Gesänge (Cantiones sacrae) für 4 stimm. gem. Chor. Herausgegeben von Fr. Spitta. Schweers & Haake, Bremen.

„Lobgesang" für Tenorsolo, Streicher und Orgel (Bläser ad lib.) Bearb. von H. A. Walter. Verlag A. Stahl, Berlin.

2 deutsche Konzerte: Vaterunser. 5—9 stimm. mit Streichern und Orgel. (Bläser ad lib.). Nun danket alle Gott. 6—10 stimm. mit Streichern und Orgel. (Bläser ad lib.) Bearb. von F. Sporn. Verlag Breitkopf & Härtel.

Saul, was verfolgst du mich? 6—14 stimm. mit Orchester. Chorstimmen bei Breitkopf & Härtel. Das übrige Aufführungsmaterial besorgt der Verlag leihweise.

Prag, Der Musikhistoriker Dr. Erich Steinhard (Prag VII., Malirska 386) ersucht Besitzer von Schriften, Handschriften und Porträts des alten Prager Komponisten Johann Wenzel Tomaschek um Bekanntgabe ihrer Adressen.

Köln. Im Juli d. J. beging der bekannte Musikverlag P. J. Tonger, Köln, die Feier seines hundertjährigen Bestehens.

Danzig. Chefredakteur Hans Rhaue eröffnet demnächst in Danzig das erste Musikantiquariat des Ostens mit großen Beständen an Musiker-Autographen, Porträts, Musikalien und Musikliteratur. Die Geschäftsräume befinden sich ab Oktober in dem historischen Gebäude des Stockturmes.

Am 1. Oktober erscheint wieder die Zeitschrift „Die Musik“ unter der Leitung von Bernhard Schuster, doch nunmehr als Monatsschrift, wie ferner der Verlag von Schuster & Löffler in die Hände der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart übergegangen ist. Druck- und Ausgabeort der Zeitschrift ist Stuttgart, die Schriftleitung in Berlin.

Das Musikhaus Gebr. Trau Nachf., Hugo Reiher, Heidelberg, hat soeben eine von dem Heidelberger Bildhauer Hans Fries geschaffene Beethovenbüste in den Handel gebracht, auf die wir unsere Leser besonders aufmerksam machen wollen.

Danksagung. Der „Musikalische Kurier“, Wochenschrift für Musik und Theater, Herausgeber Max Graf, veröffentlicht folgende Danksagung der Direktion der Akademie für Musik und darstellende Kunst: „In Würdigung der sehr bedrängten Lage, in welcher sich die Bibliotheken österreichischer Unterrichtsanstalten derzeit befinden, haben nachstehende in- und ausländische Musikverlagsfirmen der Bibliothek der Akademie für Musik und darstellende Kunst über ihr Ansuchen eine große Anzahl sehr wertvoller Musikalien und Bücher als Freiexemplare überlassen: Carl Haslinger (Wien), C. F. Kahnt (Leipzig), C. F. Peters (Leipzig), Ricordi & Co. (Mozarthaus, Mailand), C. F. W. Siegel (Leipzig), Steingräber-Verlag (Schuberthaus, Leipzig), P. J. Tonger (Köln), Universal-Edition A.-G. (Wien), E. F. Walcker & Co. (Ludwigsburg), J. Weinberger (Wien). Die Akademie hält es für ihre Pflicht, dieser hochherzigen Hilfsbereitschaft öffentlich die gebührende Anerkennung zu zollen und spricht den genannten Firmen auch auf diesem Wege den herzlichsten Dank aus.

Der Direktor: Löwe.

Druckfehlerberichtigung. In der Musikbeilage der Nr. 15/16 der Z. f. M., Seite 1, letztes System, 1. Takt, muß die Singstimme lauten: a, g, d, nicht a, g, e.

Geschäftliche Mitteilungen

Manuskripte als solche (handschriftlich oder mit Schreibmaschine geschrieben) gelten nicht als Drucksache, sondern müssen als Briefe behandelt werden. Hingegen gelten Manuskripte mit beiliegenden Korrekturbogen als Drucksache; auch dürfen in solchen Fällen die Korrekturbogen Korrekturangaben und Zusätze tragen, sofern diese lediglich die Berichtigung, die Form und den Druck betreffen, wie z. B. „Druckfertig“, „noch ein Probeabzug“, „nach Korrektur druckfertig“; hingegen sind unzulässig Bemerkungen wie „sofort zurücksenden“, „Eilt sehr“, „Sonderabdrucke erwünscht“, usw. Es sind also Korrekturbogen mit nur inhaltlichen Änderungen als Drucksache erlaubt, nicht aber solche mit Ergänzungen, die die Form von Mitteilungen haben. Korrekturbogen allein sind unter denselben Bedingungen ebenfalls als Drucksache zulässig.

* *

Die unseren Lesern bekannte Postkarte der Z. f. M. wird der Zeitschrift künftig regelmäßig beiliegen. Wir glauben erwarten zu dürfen, daß die Abonnenten in ihrem eignen Interesse und dem der Zeitschrift weitgehendsten Gebrauch davon machen werden.

* *

Ferner liegt diesem Heft ein Prospekt des Steingräber-Verlags über die Neuauflage der Sammlung: Liederquell herausgegeben von W. Tschirch und Ph. Gretscher, Edition Nr. 70 bei, um dessen Beachtung wir bitten.

* *

Was die Geldentwertung und damit die Verteuerung unseres ganzen Lebens betrifft, reitet, wie unsere Leser ebenfalls zur Genüge wissen, gerade die gegenwärtige Zeit in einem Tempo, das sich kaum mit der schnellsten in der Musik gebräuchlichen Tempoangabe, mit Prestissimo, ausdrücken läßt. Man müßte schon an Schumanns bekanntes: „Noch schneller“ nach der vorherigen Vorschrift: „So schnell als möglich“ denken, um ein Gegenstück zu den heutigen Verhältnissen zu finden. Diese präludierenden Akkorde sollen unseren Lesern vorahnend andeuten, daß vom 1. Oktober an die Z. f. M., wenn auch con molto dolore, gezwungen ist, den Abonnementspreis zu erhöhen, und zwar auf 72 M. im Vierteljahr. Wie froh wären wir, wenn wir diese endlose Fuge mit ihren immer neuen Engführungen und Vergrößerungen des Themas endlich einmal schließen könnten



BEZUGS-BEDINGUNGEN

DER „ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK“

AB **1. OKTOBER 1922** KOSTET DIE Z. F. M. VIERTELJÄHRLICH:

IN DEUTSCHLAND UND DEUTSCH-ÖSTERREICH:

Durch Buch- und Musikalienhandlung zum Abholen .... M. 72.—
Beim Postamt bestellt und bezahlt (einschl. Postgeb.) .... „ 75.—
Vom Verlag direkt unter Streifband einschl. Porto .... „ 100.—
(Einzelhefte M. 15.—, Spezialhefte M. 20.—, Doppelhefte M. 25.—)

IM AUSLAND:

Durch Buch- und Musikalienhandlung
nach: Baltische Staaten, Jugoslavien, Bulgarien, Rumänien, Polen und Ungarn .... M. 72.—
nach Amerika $ 0.60, Argentinien: Pes. 1.20, Belgien, Frankreich, Luxemburg, Portugal: Frs. 6.—, Brasilien: Milr. 3.—, Chile, Spanien: Pes. 3.—, Dänemark: Kr. 3.—, Norwegen: Kr. 3.60, Schweden: Kr. 2.40, England: sh. 3, Griechenland: Dr. 7.50, Holland: fl. 1.50, Japan: Y. 1.20, Italien: L. 7.50, Schweiz: Frs. 3.—, Tschecho-Slowakei: č Kr. 12.—.

Bei direktem Bezug kommen zu obigen, im voraus einzusendenden Preisen die jeweiligen Portospesen hinzu.

Inseratenpreise:

1/8 Seite M. 150.—, 1/6 Seite M. 200.—, 1/4 Seite M. 300, 1/2 Seite M. 600.—, 1/1 Seite M. 1200.—. Kleinere Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile (4 cm breit) M. 1.50.

Einbanddecken für den Jahrgang 1921 M. 60.—

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 18, erscheint am Sonnabend, den 16. September 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 18 | *Leipzig, Sonnabend, den 16. September* | 2. Septemberheft 1922

Musikalische Gedenktage
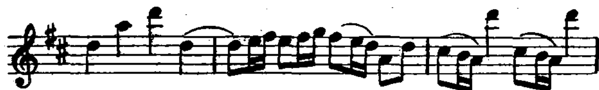
17. 1907 Ignatz Brüll † in Wien / **18.** 1903 Theodor Kirchner † in Hamburg / **21.** 1845 August Wilhelmy * in Usingen — 1850 Hans Sitt * in Prag — 1908 Pablo de Sarasate † in Biarritz / **22.** 1755 Christian Kalkbrenner * in Minden — 1906 Julius Stockhausen † in Frankfurt a. M. / **24.** 1813 André Ernest Modeste Grétry † in Montmorency — 1835 Vicenzo Bellini † in Paris — 1859 Julius Klengel * in Leipzig / **25.** 1683 Jean Philip Rameau * in Dijon — 1830 Karl Klindworth * in Hannover — 1838 Ernst Eduard Taubert * in Regenwalde (Pommern) — 1849 Johann Strauß (Vater) † in Wien — 1860 Karl Zöllner † in Leipzig / **27.** 1882 Elly Ney * in Düsseldorf — 1921 Engelbert Humperdinck † in Neustrelitz / **28.** 1681 Johann Mattheson * in Hamburg / **29.** 1915 Rudi Stephan † auf dem westl. Kriegsschauplatz / **30.** 1840 Johann Severin Svendsen * in Christiania

Händels „Julius Cäsar" auf der Göttinger Bühne
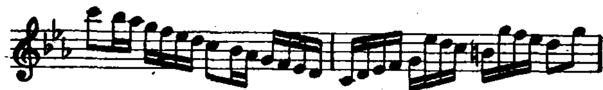
Von Dr. Alfred Heuß

Da heute noch die wenigsten Musiktreibenden wirklich wissen, was eine Händelsche Oper ist, so sei ihnen Händels „Julius Cäsar", der 1724 im Operntheater der Kgl. Musikakademie in London zum erstenmal aufgeführt wurde, wenigstens im ersten Akt etwas eingehender textlich und musikalisch gezeigt, wobei, soweit als dienlich, der Göttinger Fassung gefolgt wird. Der Text stammt von Nicccola Haym, einem von deutschen Eltern stammenden Römer, der, ein hochgebildeter Mann und selbst Musiker sowie Opernkomponist, sich in London mit Händel verband und für seinen großen Kollegen eine ganze Reihe Textbücher schrieb. Von ihnen dürfte das zu Julius Cäsar mit an erster Stelle stehen, so daß diese Oper geeignet ist, von der neapolitanischen Oper einen sogar sehr guten Begriff zu geben.

I. Akt. Der siegreich seinen Rivalen Pompejus bis nach Ägypten verfolgende Cäsar landet, vom Volk in einem feurig-feierlichen Chor begrüßt, am Nil. Gleich seine erste Arie: Jetzo wahrlich, Ägyptens Erde, bau aus Palmen ein Siegertor", mit ihren weiten Intervallen, den selbständig geführten Orchesterstimmen (ganzes Streichorchester) und dem feurigen Charakter:



gibt ein Bild der Herrschernatur dieses Mannes. Auch Cornelia und Sextus, die Gemahlin und der noch jüngere Sohn des Pompejus, finden sich unter den Bittenden, Cäsar will auch allen Streit begraben. Da stürzt Achillas, der Feldherr des ägyptischen Königs Ptolemeus, mit der Nachricht herbei, daß dieser, um seine Treue zu bezeigen, Pompejus habe töten lassen, wofür er als Beweis das abgeschlagene Haupt enthüllt. Entsetzen auf römischer Seite, Cornelia wird ohnmächtig. Cäsar bricht in eine furchtbare Zornesarie: „Ruchlose Grausamkeit!" mit dem Orchesteranfang aus:
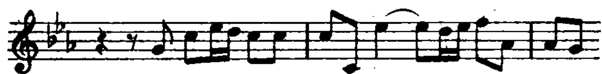


Cäsars Sprache ist von blitzender Schärfe und niederschmetternder Artikulation. Man höre z. B.:
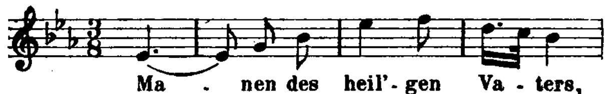


Alle gehen nun ab außer Cornelia und Sextus, die sich jetzt ihrem Schmerz und Rachegefühlen hingeben können. Schon hier sei auch auf eine Eigenart dieser Opernart hingewiesen, die in ihrem ganzen System liegt, von jedem Bearbeiter auch derart empfunden

wird, daß er sie unserem Empfinden möglichst verdecken möchte. Die absolute Trennung von trockenem Rezitativ und Arie, d. h. von Viertelsmusik und Vollmusik, bewirkt, daß fortwährend selbst stärkste seelische Ereignisse in den Rezitativteil fallen, dem es ganz unmöglich ist, ihnen irgendwie gerecht werden zu können. Tatenlos muß der Musiker dabeistehen, sich mit den üblichen paar Rezitativnoten, denen er vielleicht eine etwas schärfere Harmonie gibt, begnügen. Das starre System der neapolitanischen Oper läßt auch an solchen Stellen irgendwelches musikalische Eingreifen nicht zu. Hier ist vor allem ein Punkt, wo die neapolitanische Oper in musikdramatischer Beziehung überwunden werden mußte, weil sie dem Leben, der Wahrheit widerspricht, dabei zugleich den Musiker der eigentlichsten Mittel seiner Kunst beraubend. Das lag, wie gesagt, im ganzen System, dürfte den damaligen Komponisten auch gar nicht klar bewußt geworden sein. Wenn Dr. O. Hagen, der Wiedererwecker der Händelschen Oper, diesem Mangel im Organismus dadurch zu begegnen sucht, daß er in der Singstimme auf die wichtigsten Worte charakteristische Melismen schreibt, und im Klavier — besonders bei eintretenden Ereignissen — zu allerlei Figuren, wie Tonleitern, aufwirbelnden Arpeggien u. dgl. greift, so zeigt er dadurch deutlich, daß ihm dieser so bezeichnende Mangel bewußt ist. Nur läßt sich ihm nicht wirklich begegnen; fast alle diese Abhilfmittel erweisen sich als äußerlich; und weil sie doch nichts Entschiedenes helfen können, man ihre Absicht zudem allzu deutlich merkt, so wirken sie vielfach stillos. Indessen weiter:

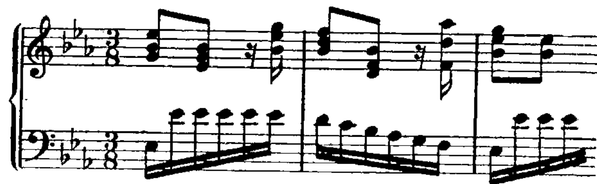
Cornelia gibt ihrem Schmerz Ausdruck in der Arie: „Ohne Trost, ohn' alles Hoffen!", die aber keineswegs in Moll, sondern in Dur steht, was sicher die meisten modernen Betrachter verwundern muß. Ich will auf diese Frage hier nicht weiter eingehen, sondern mache nur auf den wunderbar weichen, edeln Ausdruck aufmerksam; lediglich der zweite Teil ist in wirklichen Mollschmerz getaucht. Der junge Sextus übt sich in einer Rache- und, in ihrem zweiten Teil, Beschwörungsarie: „Herauf, ihr Eumeniden", die mit Cäsars Arie korrespondiert und ihr an Intensität nicht viel nachgibt. Der Anfang sei mitgeteilt:



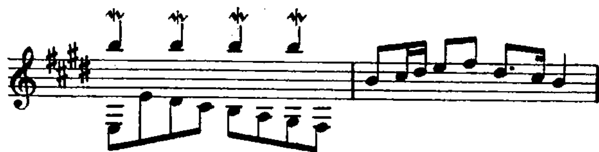
Man hat das Gefühl, daß der junge Mann, der ein bißchen die Rolle eines Don Ottavio im Don Juan spielt, sich übernimmt, denn tatsächlich könnte diese Arie auch ein Cäsar singen. Heilige Töne von Sohnestreue strömt der zweite Teil mit seinem geradezu in die Gebärdensprache übergehenden Anfang:



Damit schließen die ersten in ihrer lapidaren Knappheit außerordentlich stark wirkenden Szenen, das Stück wendet sich den ägyptischen Personen zu. Kleopatra, die Schwester des jungen Königs Ptolemeus, hat im Sinn, Cäsar zu umgarnen, um die Krone Ägyptens zu erlangen. Ptolemeus belauscht und verhöhnt sie, erfährt aber auch, daß er bei Cäsar in höchste Ungnade wegen seines Mordes an Pompejus gefallen sei und beschließt nun, Cäsar zu töten, so daß diese Szene wieder mit einer Rache- und Vernichtungsarie schließt. Der Halbbarbare Ptolemeus singt sie in Dur, sein Temperament ist offener, gewalttätiger, kochender, und man muß auch den Baß angeben, um sie einigermaßen zu signalisieren:



Auch Kleopatra, die natürlich vorher abgetreten ist, hat ihre Arie gehabt, die in der Bearbeitung zwar nicht völlig beseitigt, wohl aber nur zu einer rein instrumentalen Charakterisierung der verführerischen Ägypterin verwendet worden ist, worüber man verschieden denken kann. Die Arien der beiden Geschwister sind einander gegenübergestellt, um zu zeigen, mit welchen Waffen jedes von ihnen arbeiten wird, Kleopatra natürlich mit denen weiblicher Schönheit und Verführungskunst. Es sind girrende Töne in dem, wie so oft bei Händel, auch geistig ganz selbständig gehaltenen Orchesterteil, der schließlich auch das wichtigste gibt:
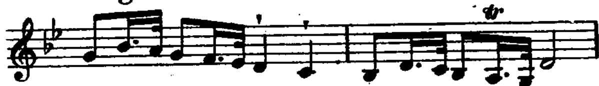


Es war nicht zu leugnen, daß die szenisch-mimische Darstellung zu diesem Orchesterritornell das ihrige beitrug, um der Situation zu ihrem Rechte zu verhelfen, vielleicht sogar mehr, als wenn die Arie auch gesungen worden wäre; und insofern bin ich der letzte, der sich gegen derartige „Freiheiten" erklären würde.

Die Bühne ist wieder leer geworden, Cäsar tritt allein auf und ergeht sich vor dem Grabmal des Pompejus in tiefen Betrachtungen über die Vergänglichkeit menschlicher Größe und Ruhmes. Dieses begleitete Rezitativ, das in seiner überaus reichen Modulationskette in dieser Zeit ziemlich einzig dastehen dürfte, gehörte zu den berühmtesten Stücken der Oper. Der moderne Hörer, der mit den Erwartungen der damaligen Zeit an dieses Rezitativ tritt, wird wohl etwas enttäuscht sein, was — darüber haben wir uns klar zu sein — daran liegt, daß die Entwicklung der musikdramatischen Kunst gerade auf dem Gebiet des frei entwickelten, vom Orchester begleiteten Rezitativgesangs entscheidende Fortschritte gemacht hat.

Nun naht Kleopatra, stellt sich als zum Gefolge dieser gehörend und als von Ptolemeus Verfolgte hin. Es liegt im Wesen der neapolitanischen, vielleicht der „Oper" überhaupt, daß ein noch so männlicher, politisch kühl abwägender Mann Worten und Blicken einer Schönheit auf den ersten Anhieb erliegt. So auch hier, wobei man übrigens das Besondere erlebt, daß das Rezitativ unmittelbar in die Arie des entzückten Cäsars übergeht, deren munteres Motiv: [Notenbeispiel] aber immerhin anzeigt, daß der Veni-vidi-vici-Held trotz aller emphatischen Worte noch bei ganz normaler Empfindung ist, indem hier Händel in seiner männlichen Art

wieder einmal sehr selbständig vorgegangen ist. Nach Schluß der Arie geht Cäsar ohne weiteres ab; es genügt ihm, seinem Entzücken über die schöne Ägypterin Ausdruck gegeben zu haben, wie über die neapolitanischen Abgänge wohl ein Wort zu sagen ist. Die Personen verschwinden in diesen Opern immer wieder ganz plötzlich, meist nach Absolvierung ihrer Arie, und weil Verschwindenlassen dramatisch am bequemsten ist. Man kann von einer Art Schubladentechnik reden, indem eine Szene nicht folgerichtig, entwicklungsmäßig zu Ende geführt, sondern kurzweg geschlossen wird, sobald, worauf es ankam, betrachtet worden ist. Auch in dieser Beziehung stimmt diese Dramatik mit dem Wesen der damaligen Musik überein, die das Moment der allmählichen Entwicklung, der stetigen Übergänge noch nicht eigentlich kennt. Ich sage ausdrücklich, der damaligen Musik, denn sich entwickelnde Musik ist genau so musikalisch, d. h. dem Wesen, dem Geist der Tonkunst entsprechend wie sich auf einen einzigen Gefühlszustand festlegende, wie das musikalische Drama erst dann zur menschlich-künstlerischen Vollständigkeit gelangen konnte, als diese beiden grundlegenden Prinzipien zur Ausbildung gelangt waren. Man begreift ja schließlich die Entwicklung der Tonkunst nur dann, wenn man sich klar darüber ist, daß das Treibende der Mensch als solcher ist, der, sich immer vollständiger entdeckend, nun auch Mittel und Wege sucht, diese Entdeckungen in der Kunst zum Ausdruck zu bringen. Eines darf ihm dabei aber nicht passieren, daß er, etwas Neues auffindend, viel Wichtigeres beiseite läßt, indem er es geradezu vergessen hat. Dann wird eine Kunst völlig einseitig, spezialistisch, menschlich denkbar unvollständig und damit für weitere Kreise wesenlos.

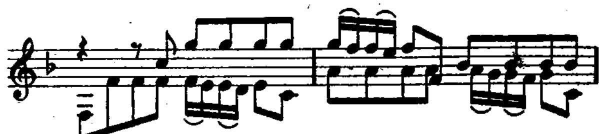
Kleopatra freut sich ihres schnellen Sieges über Cäsar und gibt ihrem Vertrauten Nirenus den Auftrag, Cäsar für den Abend zu einem rauschenden Fest einzuladen. Mit Recht ist hier eine nicht sehr bedeutende Arie der Kleopatra gestrichen. Die beiden wollen abtreten, da sehen sie Cornelia mit Sextus sich nahen, weshalb sie sich verbergen. Das Sichverbergen und Belauschen ist ein Mittel, das in der neapolitanischen Oper bis zum Überdruß angewendet wird. Schon einmal wurde es hier gebraucht, als Ptolemeus seine Schwester überraschte. Cornelia sinkt vor dem Grabmal ihres Mannes hin, man hört ein schönes, tiefernstes Trauerstück aus ihrem Munde, das dieses Mal aber in Moll steht, im Orchester durchaus männlichen Charakter aufweist, der nicht so schwer zu deuten sein sollte. Zeigt nicht gleich die Anfangsmelodie den unglücklichen Pompejus mit seinem schweren Temperament?



Sie erblickt unter den Waffen, die am Grabmal aufgehängt sind, einen Dolch, mit dem sie sich an Ptolemeus rächen will. Die Rache will aber natürlich Sextus besorgen, und als sie noch darüber reden, tritt Kleopatra als Lydia hervor, sich mit ihnen gewissermaßen verbindend. Damit ist für Sextus Gelegenheit für eine Abschlußarie gegeben: „Schon umfängt mich goldnes Hoffen", in der er im Largo (Es-Dur) seiner innern Freude Ausdruck gibt, seinen Vater rächen zu dürfen. Dramatisch ist die Arie entbehrlich, fast unnötig sogar, läßt aber einen Blick in das elegische Gemüt des jungen Mannes tun. Indessen wird, wer ganz offen ist, ohne weiteres gestehen, daß wir heute noch über die ganze geistige Einstellung der damaligen Komponisten, die natürlich gar manches Übereinstimmende aufweist, mangelhaft unterrichtet sind. Die Frage: Warum hat Händel, Scarlatti oder sonst ein ernster Opernkomponist von scharfer Geistigkeit, gerade so komponiert, was wollte, was bezweckte er, diese Frage ist in vielen Fällen noch außerordentlich schwer zu beantworten, womit nur gesagt sein soll, daß wir noch ganz am Anfang unserer eigentlichen Erkenntnisse über diese Periode sind. Das rührt eben von der uns nicht mehr geläufigen geistigen Einstellung der damaligen Komponisten her, und hierin einigermaßen zu grundlegenden Anschauungen zu gelangen, gehörte zu den innersten Aufgaben der Musikbetrachtung. Über diese Arie nur so viel, daß uns ein freudiges, hochgeschwelltes Bekenntnis viel näher liegend erschiene. Ein Händel weiß aber denkbar genau, warum er so und nicht anders komponierte, ganz ähnlich wie ein Gluck, der, zwischen zwei Zeiten stehend und dazu noch in einer geradezu einzigen Art philosophisch-spekulativ veranlagt, fortwährend geistige Rätsel bietet.

Die allein gelassene Kleopatra sonnt sich nun in der Freude, Königin zu werden, wird aber plötzlich — und hier geht Dr. Hagen weit über den originalen Text hinaus — gewahr, daß sie Cäsar liebt. Vor allem die Worte: „Wie süß das mein Gemüt bewegt, dies tiefe, reine Sehnen nach wahrer, großer Liebe" sind so ausgeprägt modern und deutsch sentimental, daß ein falscher Zug in den Charakter Kleopatras kommt. Die Arie mit dem in der Übersetzung ebenfalls zu hoch geschraubten Anfangstext: „Hast du mich ganz berauscht, strahlende Fortuna" — das Original sagt lediglich, daß Kleopatra ihren Stern in der Hoffnung erblicke — steht in B-Dur und ist insofern interessant, als sie sich gegen den Schluß des ersten Teils entwicklungsmäßig ganz bedeutend steigert, wie ja überhaupt in Händel das Moment der Entwicklung schon ganz deutlich sich meldet, was für seine Oratorienperiode von besonderer, wenn auch natürlich noch keineswegs ausschlaggebender Wichtigkeit wird.

Wir erinnern uns, daß Cäsar seinem Zorn über den „Verbrecher" Ptolemeus öffentlich Ausdruck gegeben hat und deshalb eigentlich ohne weiteres erwarten darf, daß dieser sich schützen und seinerseits vorgehen werde. Er erscheint aber dennoch am Fest, behandelt Ptolemeus dabei sehr kurz und ironisch, und es ist selbst von einem neapolitanischen Cäsar nicht zuviel verlangt, wenn er nun natürlich merkt, er müsse auf der Hut sein. Wir verdanken aber dieser Erkenntnis eine originelle Arie mit einem obligaten Horn: „Da seh' ich einen Jägersmann des Wildes Spur beschleichen", die die kontrapunktischen Mittel in einem besonderen geistigen Sinn verwendet:



Ohne weiteres fällt einem heutigen Betrachter das Fehlen jeder Art von Festmusik auf, indem sich diese ganzen Szenen in einer orientalischen Festschwelgerei abspielen und gerade die Instrumentalmusik in solchen Fällen eine nicht nur berechtigte, sondern auch notwendige Rolle spielen darf. Wenn Dr. Hagen etwas Instrumentalmusik dieser an und für sich ziemlich musiklosen Szene beigab, tat er ganz recht; wir müssen uns aber überhaupt bewußt sein, daß die damalige Oper gerade an solchen Stellen viele Lücken aufweist, die sich selbst bei historischer Einstellung nur notdürftig schließen. Auch Cornelia mit Sextus finden sich am Feste, das ihnen ja zur Rache verhelfen soll, ein. Beide, Mutter und Sohn, stellen sich aber so ungeschickt und ungefährlich an, daß sich Ptolemeus niemals sichrer fühlen durfte, und die Angelegenheit mit der Verhaftung der beiden endet. Mit Verschwörungen, Überfällen u. dgl. sind die neapolitanischen Opern — vorher schon die venetianischen — derart angefüllt, daß die Dichter vielfach ganz die Energie verloren haben, sie auch entsprechend zu behandlen. Es geht geschäftsmäßig zu, die damaligen Hörer waren an derartiges so gewöhnt, daß es für sie keine Rolle mehr spielte. Wichtiger ist denn auch, die Liebesangelegenheiten zu melden. Cornelia, die Heldenmutter, wird nicht nur von Achillas, dem ägyptischen Feldherrn, geliebt, sondern dieser erhält nun auch in Ptolemeus einen Nebenbuhler. Indessen darf bemerkt werden, daß trotz allem in dieser Oper nicht so viel geliebt und intrigiert wird wie in anderen neapolitanischen. In einer ganz regelrechten hätte auch Cäsar einen Nebenbuhler erhalten — und zwar in Sextus —, was dann wieder zu Mißverständnissen mit obligaten Eifersuchtsarien zwischen ihm und Kleopatra geführt hätte. So entläd sich der neapolitanische Liebessegen nur über Cornelia, die dabei aber nicht im geringsten von Liebe berührt wird, sondern aus ihrer Verachtung der Ägypter kein Hehl macht. So wird sie denn mit ihrem Sohn abgeführt, sie ins Serail, dieser ins Gefängnis, so daß der Akt mit einem Duett: „Für Not und Leid gemacht", abschließen kann, einem sehr schönen E-Moll-Stück in langsamem Sizilianorhythmus, der, wie es im Wesen des Sizilianos liegt, den betreffenden Gefühlszustand mit einer gewissen Wonne auskostet.

Über die zwei weiteren Akte müssen wir uns kurz fassen, es kam hier nur darauf an, zu zeigen, wie in einer neapolitanischen Oper ein Text szenisch und musikalisch angelegt ist. Zudem verfährt von hier an die Bearbeitung oft derart frei, daß der Kritik reichlicher Spielraum gegeben ist. Daß auseinanderliegende Szenen zusammengezogen, Arien ausgelassen oder an andere Stellen plaziert werden, ergab sich vielfach mit einer gewissen Notwendigkeit, bedenklich ist aber die öfters ganz moderne Fassung des Textes, das ganz freie Hinzudichten auf Grund modernen Opernfühlens, wofür bereits ein Beispiel gegeben worden ist. Abgesehen von der Stilwidrigkeit werden dadurch im Hörer Erwartungen erzeugt, die die Musik dieser Zeit einfach nicht erfüllen kann. So wird aus Kleopatras sicherlich in seiner Art fast berauschend schönem Liebesgesang ein modernes schwül-sinnliches Liebesgedicht, indem es wirklich nicht angeht, die damalige Opernsprache mit ihren Liebespfeilen u. dgl. in die „heiße Nacht Ägyptens" und „Da glühen die Sinne" oder „Ach Sehnen, Verlangen, Erfüllen die Seele. Das Blut wallt heiß empor!" umzudeuten. Man sieht aus derartigem, daß Hagen Händelschen Opern als ganz moderner Theatermann gegenübersteht, der aus ihnen spezifisch moderne Wirkungen herausholen möchte, was natürlich nie und nimmer gelingen kann, Händel aber in ein doppelt falsches Licht setzt. Denn da Händels Musik — überhaupt die damalige — den schwülen orientalischen Zauber noch nicht kennt, der unbelehrte Hörer diesen trotz der Suggestion der Worte auch vermissen muß, so setzt es Mißverständnisse nach verschiedenen Seiten ab. Das geschieht auch in anderer Beziehung. Wie Hagen Händels Kunst charakterisiert, indem er — in dem einführenden Aufsatz — von einer geradezu streng durchgeführten individuellen Charakterzeichnung der Personen spricht, setzt er sich in einen derart scharfen Gegensatz zu den stilsicheren Ausführungen Hermann Aberts in dem Göttinger Vortrag: Händel als Dramatiker, daß der noch ganz unkundige heutige Hörer zwischen zwei ganz extremen Auffassungen pendeln muß. Mit aller kunstwissenschaftlichen Schärfe arbeitet Abert den Unterschied in dem ganzen dramatischen Empfinden zwischen einst und jetzt heraus, betont z. B., daß man von einer Charakterisierung der Händelschen Personen im späteren, z. B. Mozartschen Sinne, niemals reden könne, Hagen aber legt ihnen gerade die neuzeitliche Individualpsychologie in aller Schärfe unter. Nun ist in Sachen von Händels Charakterisierung sicher noch lange nicht das letzte Wort gesprochen, daß aber nicht Hagen, sondern Abert sich auf dem Boden sicherer stilkritischer Anschauungen bewegt, unterliegt keinem Zweifel. Aber auch die Art, wie jener die Arien ihrem Affekt nach vielfach erläutert, erweckt etwa stärkste Bedenken, indem selbst der willigste, aber ehrliche Hörer den Abstand zwischen der emphatischen, in modernste Musikschriftstellersprache getauchte Ausdrucksweise Hagens und der Händelschen Wirklichkeit allzu groß empfinden muß. Liest sich doch manches, als stünde man einer Straußschen Oper gegenüber. Dieser gepfefferten Erläuterung entspricht aber vielfach, wie bereits bemerkt, auch die Übersetzung, man hat oft auch geradezu Mühe, die betreffenden Stücke herauszufinden, zu denen die superlativischen Texte gehören. Dabei ist aber Hagen, wenn er will, geradezu ein musikalischer Übersetzungskünstler, der die Sprache derart beherrscht, daß er die Worte gerade in gesanglicher Hinsicht den Noten aufs beste anzupassen weiß. Seine Unterlegungsfreiheiten überschreiten aber alles, was mir auf dem Gebiet der Oper jemals vorgekommen ist, wobei ich mich einzig deshalb dagegen wende, weil öfters dadurch von Händel ein falsches Bild erzeugt wird. Dazu vielfach die Diskrepanz von Text und Musik! Man müßte die letztere im Wagnerisch-Straußschen Sinn bearbeiten, damit ungefähr zum Vorschein käme, was der Hagensche Text an solchen Stellen aussagt. Musikalisch bleibt aber der Göttinger Händel auf dem Boden des Originals — von den Rezitativen ist bereits geredet worden —, woran man erkennen kann, wie stark die musikwissenschaftliche Disziplin geworden ist.

Wir sind unversehens zu einer Kritik von Hagens Bearbeitung gelangt, die sich aber nur auf diese grundsätzlichen Fragen beschränken möge. Unbedingt ist Hagen ein Bearbeiter mit stark ausgeprägtem Theaterblick, und die Händelsache hat ihm außerordentlich viel zu verdanken. Daß man aber bei seinem textlich überaus modernisierten Händel stehen bleibt, dürfte aus-

geschlossen sein. Es ist aber noch sozusagen immer so gewesen: frühere Tonkunst ist zunächst in irgendwelcher modernen „Aufmachung" der betreffenden Gegenwart übermittelt worden. Indessen, noch einige Bemerkungen über den Fortgang der Oper.

Die bis dahin relativ geschlossene Handlung bewegt sich nun in einer Menge Episoden, denen im einzelnen zu folgen nicht viel Zweck hat, zumal es äußerst zeitraubend ist. Cäsar, der von der Erfahrung, daß man bei gefährlichen Zeiten besser keine Stelldicheins besucht, nichts weiß, geht's zunächst auch miserabel. Obwohl die sich ihm zu erkennen gebende Kleopatra sich alle Mühe gibt, ihn zu retten, muß er sich kämpfend flüchten, er springt schließlich ins Meer und wird als tot ausgegeben. Kleopatra verliert die Schlacht gegen ihren Bruder, obwohl Achillas diesen verraten hat, weil Ptolemeus selbst — trotz seiner Jugend — in die doch ziemlich bejahrte Cornelia sterblich verliebt ist. Woraus natürlich entsprechende Szenen entstehen, in denen der wieder frei gewordene Sextus seine Unfähigkeit als Rächer weiter beweisen kann. Natürlich ist Cäsar nicht tot, dennoch aber übel daran, allmählich wendet sich aber das Blatt, es winkt ihm Rettung; plötzlich hat er wieder Truppen, und nun geht's der Gegenpartei schlecht; Kleopatra wird befreit und Königin; endlich darf Sextus den Ptolemeus töten, und es herrscht am Schluß eitel Freude. Es ist ganz unmöglich, dieses neapolitanische Opernhinundher in Kürze zu erzählen, in dem aber einige musikalisch ganz wunderbare Szenen auftauchen, als herrlichste die am Meer, als der einsame, verwundete und todesmatte Cäsar durch Versenkung in die eigene und die umliegende Natur wieder zu sich selbst gelangt, eine geradezu heilige männliche Musik, der man nicht viel in der Opernliteratur wird entgegensetzen können. Auch die beiden Kleopatraszenen sind Händelsche Musik aus erster Quelle, im allgemeinen wird man aber sagen müssen, daß diese Oper trotz einiger großen, sogar einzigen Partien nicht an allererste Stelle gesetzt werden kann. Die Arien sind, wie man sich vielleicht auszudrücken hat, bedeutender in der Idee, in der geistigen Konzeption als in der durchgreifenden musikalischen Diktion, wie auch aus dem Arienteil dieses Werks nicht sehr viel an die breitere Öffentlichkeit gelangt ist und sich einigermaßen musikalisches Bürgerrecht erworben hat.

Schon anläßlich der Aufführung des Orlando furioso in Halle gab ich der Meinung Ausdruck, daß ich an eine Wiederbelebung der Händelschen Oper in dem Sinne regelrechter Repertoireopern nicht glaube. Und wenn ein leibhaftiger Gott neapolitanische Opern geschrieben hätte! Unmöglich kann ich mir die Auffassung zu eigen machen, daß diese Opernart eine der späteren gleichberechtigte sei und es nur an der historisch-ästhetischen Einstellung liege, um zu dieser Beurteilung zu gelangen. Die neapolitanische Oper mit ihrer „Geburt aus dem Geiste der Musik" ist vielmehr in gewissem Sinn das beredteste Zeugnis dafür, daß die natürliche Oper nun einmal ein d r a m a t i s c h-musikalisches und kein m u s i k a l i s c h-dramatisches Erzeugnis menschlichen Geistes ist. Wir können heute den Weg, der zur neapolitanischen Oper führte — vor allem dank der Arbeiten Kretzschmars — genau verfolgen, wir können ihn auch nicht nur begreifen, sondern sogar als notwendig ansehen, weil — und hier erheben sich ganz neue Kriterien zur Beurteilung der Entwicklung der Tonkunst überhaupt — gerade diese Opernart das ihrige reichlich dazu beigetragen hat, um gewissen Seiten der Tonkunst zur Ausbildung zu verhelfen. Das Prinzip der Typisierung menschlicher Seelenzustände, wie es in der neapolitanischen Oper zutage tritt, ist als solches ewig; ausschließlich auf dramatisches Geschehen angewendet, zeigt es seine Einseitigkeit, im weiteren Sinn seine Unvollständigkeit im Hinblick auf die Erfassung des Menschen in seiner empirischen Wirklichkeit. Denn der Mensch ist, um mich drastisch auszudrücken, nicht der Seelenzustände wegen da, die der Musiker mit breit ausladenden Mitteln seiner Kunst zur Darstellung bringt, sondern die Seelenzustände sind des Menschen wegen da, aus dem sie herauswachsen. Die neapolitanische Oper verfügt über eine fast bestimmbare Zahl von Seelenzuständen — man könnte sie rationalistisch rubrizieren —, und die betreffenden Personen haben den Zweck, diese zu singen, sie werden zur Absolvierung von ihnen auf die Bühne gestellt und können wieder abtreten, nachdem sie dieser ihrer Pflicht genügt haben. Die Seccorezitative haben schließlich einzig den Zweck, um auf eine irgendwie plausible Art die Verbindung zwischen derartigen Seelenzuständen herzustellen. Das ergibt eine nicht endenwollende Wiederkehr immer wieder sich im menschlichen Sinn gleichender musikalischer Stücke, und man darf überzeugt sein, daß, sähen wir regelmäßiger derartige Opern, es uns sehr bald so ginge wie den späteren Zeitgenossen der neapolitanischen Oper, die sich langweilten. Man darf ja keineswegs ohne weiteres sagen, daß in dieser Opernart Musik um ihrer selbst willen getrieben worden sei, wohl aber hat sich diese Zeit eine Oper geschaffen, in der die damalige Musik sich am einfachsten und ungebrochensten aussprechen konnte. Der Satz, daß diese Oper aus dem Geist der Musik geboren sei, bedarf auch sehr der erklärenden Einschränkung, indem wir höchstens sagen dürfen, aus dem Geist der d a m a l i g e n Musik. Die ganzen textlichen und musikalischen Einseitigkeiten dieser Oper rühren aber daher, daß die Musik nicht zum Dienen gezwungen wird, sie vielmehr die Menschen — die Opernpersonen — zwingt, so zu sein, wie sie nun gerade zur Zeit der Herrschaft der neapolitanischen Oper im allgemeinen beschaffen war. Wenn wir heute etwas immerhin Ähnliches erleben, indem es zeitgenössische Opernkomponisten gibt, die in ihren Opern das zum Ausdruck bringen, was sie gerade musikalisch besitzen und auf Grund dieses Vorhandenseins ihre Texte wählen oder selbst zusammenstellen, so führt diese einseitige Herrschaft der Musik zu einer ähnlichen, allerdings noch weit größeren Einseitigkeit, weil das Quantum erlebter Musik bei diesen Komponisten äußerst gering ist. Was z. B. ein Schreker menschlich-musikalisch zu vergeben hat, ist blutwenig, und man braucht sich nicht zu verwundern, daß sich derartige Musikopern so rasch überleben, wie es auch die Tatsache erklärt, daß gerade Schrekersche Oper nach kurzem „Gebrauch" gottsträflich langweilen und allgemein wieder vom Spielplan verschwinden. Ist so, muß so sein, weil es gar nicht anders sein kann. Die möglichst „natürliche" Opernkomposition verlangt, daß der Komponist das gibt, was das Drama, d. h. die Darstellung des Menschen verlangt, der, immer wieder gesagt, nicht der Musik wegen da ist. Es liegt nun einmal im Wesen der Musik, daß, stellt sie sich auf sich selbst und sucht

sie nicht vielmehr immer wieder neue, vom Leben, vom Drama gestellte Aufgaben zu lösen, sie nicht nur typisch, sondern auch stereotyp, schließlich inhaltslos wird. Keine Kunst hat zu ihrer gedeihlichen Weiterentwicklung mehr Zufuhr an allgemein geistig-seelischer Nahrung nötig als gerade die Tonkunst.

Nun ist gerade ein Händel ein ganz großer menschlicher Kerl, und was er an Individualpsychologie der lediglich aufs Typische hinzielenden neapolitanischen Oper kraft seines Geistes abringen kann, das hat er getan. Das erklärt auch die noch ganz auseinandergehenden Ansichten über seine Charakteristik, von der oben die Rede war, wie aber auch, daß auch er dem System als solchem machtlos gegenüber steht. Dabei müssen wir uns aber auch wieder darüber klar werden, daß dieses zwar nicht als solches und vor allem nicht in seiner einseitigen Herrschaft weitergelebt hat, wohl aber als Teilprinzip auch in die spätere Oper gelangt ist. Das sind aber alles Fragen, die in aller Gründlichkeit zu besprechen sein werden. Denn tatsächlich ist die neapolitanische Oper etwas für die Erkenntnis der Tonkunst derart Außerordentliches, zudem auch für die heutige Musik Wichtiges, daß sie in ganz anderem Maße, als es bis dahin der Fall war und der Fall sein konnte, Gegenstand ästhetischer und sonstiger Betrachtung werden muß.

Und dazu bieten Aufführungen Händelscher Opern allerbeste Gelegenheit. Niemand kann solche dringender wünschen als ich, nur wird man sich vor Augen halten müssen, daß sie Ausnahme bleiben, nicht Regel werden können. Und was in dieser Hinsicht der Göttinger Unversitätsbund durch die Initiative und unter Leitung Dr. Oskar Hagens bereits geleistet hat, ist trotz aller Einwände, die man im einzelnen machen kann, ein Ruhmesblatt in der Geschichte der Händelschen Kunst wie aber auch in der künstlerischen Entwicklung deutschen Universitätslebens. Man muß eine Händelsche Oper schon einmal in Göttingen gehört und gesehen haben, um wirklich im Bilde zu sein. Und das macht trotz der beschränkten Mittel der ganze künstlerische Geist, der von wirklicher Begeisterung getragen wird, sowie eine völlige Abwesenheit jeden gewöhnlichen Opernbetriebes. Der Vorzug kleiner Städte für festliche Aufführungen zeigt sich auch hier, wie die Mitwirkung von Dilettanten (Orchester und Chor) unter der Leitung tüchtiger Fachleute — Spielleitung: Dr. Niedecken-Gebhardt — in einem solchen Fall seine positivsten Seiten zeigt. Von den Solisten sei vor allem der imponierende Cäsar W. Guttmanns hervorgehoben, während Fr. Hagen-Leisner als Kleopatra trotz sorgsamster Einstudierung einen gewissen, wenn auch durchaus sympathisch berührenden Dilettantismus nicht überschreiten kann. Auf einer sehr schönen Höhe stand die Cornelia von Eleanor Reynolds, und daß der Bachsänger Georg A. Walter (Sextus) sich derart auch in szenische Gebiete eingelebt hat und sein feuriges Temperament und sein Können nun auch Händel leiht, darf nicht verschwiegen werden. Auch der Ptolemeus Hr. Bergmanns war eine eindrucksvolle Leistung. Kurz, man möchte wünschen, daß das Göttinger Ensemble den Opern-Händel möglichst weit in Deutschland zu festlichen Siegen führe.

Gesangunterricht und Kunsterziehung*)

Ein Beitrag aus der Praxis

Von Fritz Sporn / Zeulenroda

Seit Jahren folgt in ununterbrochener Reihe ein Artikel über den Gesangunterricht dem andern. Seine Verbesserungsbedürftigkeit an den Schulen fühlt man allgemein, und Vorschläge, dieses Unterrichtsfach im Sinne größeren künstlerischen Gewinns zu reformieren, sind in verschiedenster Art gemacht worden. Das Heil verspricht man sich wohl von der Einführung in die musikalische Elementarlehre: Rhythmische Übungen, Notenlesen und Treffübungen mit dem Ziele des Vomblattsingens. Viele Methoden sind versucht und viele Worte gewechselt worden, und über den Wert der einzelnen Methoden sind viele Streitigkeiten entstanden. Schließlich haben alle ernsthaften Versuche auch in ihrer Art zum Ziele geführt. Aber immer stand ihnen allen auf der Stirn geschrieben: Vomblattsingen.

Gilt es wirklich, dieses Ziel als das höchste für unsere musikalische Jugenderziehung zu erstreben? In den preußischen Bestimmungen über den Gesangunterricht (10. 1. 1914) heißt es:

„Der Gesangunterricht hat die Aufgabe, die Lust zum Singen und die Freude am deutschen Volkslied wie an edler Musik überhaupt zu wecken, die Gemütsbildung zu fördern, die Stimme und das musikalische Gehör zu bilden, einen Schatz wertvoller geistlicher und weltlicher Lieder sicher einzuprägen und die Kinder zu gesanglicher Betätigung im späteren kirchlichen und bürgerlichen Leben vorzubereiten.“

Erfüllt nun unser Gesangunterricht diese Aufgabe? Ohne Zweifel gelingt es ihm, den Kindern einen Schatz wertvoller Lieder einzuprägen, Stimme und musikalisches Gehör zu bilden und somit für eine spätere gesangliche Betätigung vorzubereiten. Gerade das ist ja auch der Zweck der Tonbildungs-, Treff- und rhythmischen Übungen, des Musikdiktats usw., Übungen, die sich im Laufe der Jahre gewissermaßen zu der Fertigkeit verdichten, das Notenbild fast unbewußt, tastend und stark gefühlsmäßig in Klang zu übertragen. Gefühlsmäßiges bleibt immer zu einem großen Teil bestehen, wiederholen sich doch in unserer Vokalmusik viele Tonfolgen unzählige Male, die in fast mechanischer Auslösung gesungen werden, sobald nur ein oder einige Töne erfaßt sind. Ich stehe nicht an,

*) Anmerkung der Schriftleitung: Mit diesem schon längere Zeit uns vorliegenden Artikel über die Frage des Gesangunterrichts an Schulen gedenken wir die Aussprache hierüber (vergl. die Artikel in den Heften Nr. 2, 8 und 9/10) vorläufig zu schließen. Wir müssen natürlich abwarten, ob die einzelnen Behörden sich ihrerseits in die Fragen vertiefen und praktisch vorgehen werden. Davon aber abgesehen, besteht der Wert der Artikel in den mannigfachen Einzelanregungen, von denen jeder Gesanglehrer einen seiner Veranlagung und seinen Verhältnissen entsprechenden Gebrauch machen kann. Es gibt keine alleinselig machende Methode. Die als solche beste in den Händen eines Lehrers, der für diese nicht geeignet ist, zeigt starke Schattenseiten, während bei dem gleichen Lehrer ein anderes System Wunder wirken kann. So prüfe denn jeder und behalte er für sich das Beste.

der theoretischen Ausbildung ihre volle Berechtigung zuzuerkennen. Seit vielen Jahren erteile ich selbst Gesangunterricht an einer höheren Schule, und mit besonderer Vorliebe an der Mädchenvolksschule. Ferner leite ich ebensolang gemischte Chöre, unter anderen einen Kirchenchor, der sich im Sopran und Alt fast ausschließlich aus jungen Mädchen zusammensetzt, die bereits als Kinder dem Chor angehörten und auch in der Schulsingstunde durch meine Hände gegangen sind. Als ich den Chor von meinem Vorgänger übernahm, war von Gesangunterricht nach modernen Grundsätzen noch keine Rede. Dennoch sangen die Kinder mit auffallender Sicherheit nach Noten und hatten nach kurzer Zeit ein Stück fest inne. Ich bekam junge Mädchen in den Chor, die ebenfalls ohne theoretische Vorbereitung waren und noch schneller und sicherer lernten. Noch heute habe ich junge Damen unter meinen Schülerinnen, die mit geringer theoretischer Vorbereitung (hauptsächlich rhythmischer Art) derart flott und sicher absingen, daß viele klavierspielende und gesanglich ausgebildete Sängerinnen sich verkriechen müssen!

Nun habe ich seit Jahren auch junge Mädchen, die als Kinder durch mich selbst musiktheoretisch und gesangtechnisch in jeder Weise gebildet (nicht überbildet) sind. Wenn ich beide Gruppen vergleiche, komme ich zu einem merkwürdigen Schluß: Das neue Singegeschlecht ist dem älteren in keiner Weise überlegen.

In den ersten Jahren meiner Tätigkeit konnte ich mit theoretisch fast Unvorbereiteten den achtstimmigen zweiten Psalm von Mendelssohn in kurzer Zeit köstlich singen lassen, absolut sicher! Müßte ich ihn heute üben, würde ich wohl etwas weniger Zeit brauchen, dieses Plus aber nicht zugunsten der größeren theoretischen Schulung buchen, sondern es unbedingt der größeren Routine durch jahrelanges Mitsingen im Chor zuschreiben.

Durch einen eigentümlichen Fall bin ich etwas vorsichtig geworden mit der vielen Theorie. Ich sang mit einer jungen Dame meines Chores aus den Denkmälern deutscher Tonkunst. Die Oberstimme stand im Diskantschlüssel. Ich gab den Anfangston auf dem Klavier an, die Dame sang drei Takte und stutzte. Als sie nach einem Takt Pause wieder einsetzen sollte und zwar auf e^2 (Notenbild g^2), sang sie mit größter Sicherheit g^2 und gab die nächste Phrase im Violinschlüssel! Ihr Singmechanismus stellte sich also ohne weiteres auf das angeschaute Notenbild ein. Die gleiche Beobachtung habe ich seither öfters gemacht. Unsere routinierten Chormitglieder singen nicht immer nach Intervallen und messen nicht immer die Tonentfernungen voneinander ab, sondern sie haben gewissermaßen für jedes Notenbild einen besonderen Ton in der Kehle, der fast ohne Verstandesarbeit ausgelöst werden kann. Wenn wir deshalb die theoretische Bildung einschränken und unsere Schuljugend nur dahin bringen, daß sie die einfachste Melodiefolge — ich will mit Max Battke sagen „Singevokabel" — aus dem Notenbild richtig erkennen und die dafür geübte „Tonfolge" (Professor Rolle) richtig singen, dann, scheint es mir, hätten wir auf dem Gebiet der Treffsicherheit genug erreicht. In das Gebiet der Chromatik und Modulation tiefer einzuführen ist unnötig und für den Durchschnittsschüler zu schwer.

Ganz unerläßlich sind aber durch alle Jahrgänge durchgeführte rhythmische Übungen. Mit dem Rhythmus stehen gar viele auf dem Kriegsfuß, und hier eine Besserung erzielen, ist praktischer als Treffsingen, das doch zum großen Teil Gehörsingen bleibt. Dem Rhythmischen sind auch für Schulkinder viel mehr interessante Seiten abzugewinnen, und die auf rechnerischer Grundlage aufgebauten rhythmischen Bildungen sind auch denjenigen zugänglich, die stimmlich unbegabt sind. Ich habe noch keine Klasse gefunden, denen die rhythmischen Übungen, etwa nach Art von Max Battke, nicht beständig eine Quelle der Anregung und Freude gewesen wären, und ihren Wert habe ich deutlich verspürt in der Folgezeit bei den Mädchen, die nach der Schulentlassung Mitglieder in meinem Chore wurden.

Daß auch Tonbildungsübungen häufig vorgenommen werden, ist selbstverständlich, wenn wir uns auch dessen bewußt bleiben müssen, daß wir keine Solisten, sondern nur gute Chorsänger erziehen wollen. Allzuviel ist auch hier ungesund. Schön und richtig singen lernt kein Kind durch die Theorie allein, sondern zum allergrößten Teil durch die Praxis.

Bisher ist also wohl dem Lehrplan mehr oder weniger zu Gefallen gearbeitet worden. Wie steht es aber nun mit dem Ziel: Freude an edler Musik erwecken!

Unstreitig ist bisher der Hauptzweck des Gesangunterrichtes gewesen: Das Einprägen von Liedern, das Treffsingen, die Tonbildung, der Rhythmus. Ist das geeignet, Freude an edler Musik zu erwecken? Ich bezweifle es. Edle Musik sollen die Kinder einmal zu hören bekommen, wenn sie schulentlassen sind und gute Konzerte besuchen (Liederabende, Kammermusikwerke, Sinfonien, Oratorien und Opern). War unser seitheriger Gesangsunterricht geeignet, bei der Jugend das Verständnis für derartige Aufführungen zu wecken? Ich bezweifle wieder. Wir verfolgen als höchstes Ziel Singenlernen, und vergessen, daß im späteren Leben verständnisvolles Hören und Empfinden eine viel größere Rolle spielen. Unser so einfaches Volkslied, als der einzige den Kindern gebotene musikalische Stoff, hilft zum Verständnis größerer Werke so gut wie nichts. Und doch wünschen wir alle, daß unsere Jugend verständnisvoll den Offenbarungen unserer großen Meister lausche, nicht komme, um zu sehen, sondern um zu hören, so zu hören, daß ihnen Musik ein Emporheben aus dem Staube des Alltags, etwas Heiliges wird. Das zu erreichen ist notwendiger, als dem Kinde ein paar mehr oder weniger auswendig gelernte Volkslieder auf den Weg mitzugeben, das zu erreichen halte ich für das erstrebenswerteste Ziel einer künftigen Musikpädagogik.

Ohne theoretische Vorbereitung ist auch diesem Ziele nicht näherzukommen, aber die Elementarlehre wird vollauf genügen. Volkslieder und Choräle, als einfachste musikalische Gebilde und als erste Grundlage einer Musikästhetik, sollen ebenfalls in großer Anzahl geübt und auswendig gelernt werden; das alles läßt sich in der Volksschule in sieben Schuljahren ohne jede Anstrengung auch bei nur mäßig begabten Kindern erreichen. Das letzte Schuljahr denke ich mir nicht mehr mit Theorie belastet. Wohl soll noch gesungen werden, aber den Hauptinhalt des Lehrplans möge die Einführung in die Grundzüge der Musikgeschichte und in ein volkstümliches Verständnis der

Musik bilden. (Wie vielen Gesanglehrern an Knabenschulen würde ein Stein vom Herzen fallen, wenn sie sich nicht mehr mit den mutierenden Stimmen abzuquälen hätten!) Ich habe bereits einige Jahre diese Versuche durchgeführt und glänzende Resultate erhalten. Ich gab Lebensbilder unserer großen Tonmeister. Nicht gelehrt, sondern volkstümlich-einfach. Ich las oft vor aus W. Meyers „Charakterbildern großer Tonmeister", einem Werk, das für unsere musikalisch in Kinderschuhen laufende Jugend sehr wertvoll ist. In einer großen Musikzeitung wurde es furchtbar ablehnend beurteilt. Das war der Grund, weshalb ich mir das ganze Werk anschaffte, Band für Band immer gleich nach dem Erscheinen; die Erzählungen und Schilderungen haben meinen Schülerinnen und mir große Freude und manche heilige Stunde bereitet. Ich betone nochmals: Volkstümlich-einfach muß die Einführung sein. Jener W. Meyers vier Bände so schroff ablehnende Referent kann kein Pädagoge gewesen sein, er weiß nicht, was unsere Jugend braucht. Die „Pilgerfahrt zu Beethoven" wird Jahr für Jahr mit großer Begeisterung gehört. „Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt" von La Mara, die Schriften von E. Th. A. Hoffmann, Musikantengeschichten von K. Söhle, Schriften von Schumann, die „Musikalischen Märchen" von E. Polko u. a. geben reichlich Stoff, der auch von vierzehnjährigen Kindern verstanden wird, wenn das erklärende Wort ab und zu einhilft. Und Teile aus den Romanen „Friedemann Bach" (Brachvogel), und aus „Herzen und Masken" (dem Schumann-Roman von Findeisen) finden in den Kindern immer begeisterte Hörer und helfen ein heiliges Staunen zu erwecken vor unseren großen Meistern der Töne.

Die Kunstrichtungen der Klassik und Romantik, des Impressionismus und Expressionismus, sollen unsere Zöglinge auch kennenlernen und nach Möglichkeit die Eigenart aus den Werken der Tonkünstler erfassen. Dasselbe gilt von den neuesten Komponisten und großen Künstlern; und sie sind sicher dafür zu begeistern. Als ich z. B. im Januar zwei Bilder von A. Nikisch neben seiner Todesanzeige und einem Nachruf der Gewandhauskonzertdirektion im großen Rahmen ausgehängt hatte, war die Bestürzung und Trauer in unserer kleinen Klassengemeinde nicht geringer, als in der Kunstgemeinde einer Großstadt.

Nur der Vollständigkeit wegen sei erwähnt, daß ich die Wände des Klassenzimmers oft und reichlich mit entsprechendem Bildermaterial versehe. Kürzlich las ich in einer Musikzeitschrift, daß diese biographischen Einführungen in engster Anlehnung an den Deutschunterricht gegeben werden sollten. Dagegen wehre ich mich mit allen Kräften. Wir Gesanglehrer wollen keinen Unterricht im Französischen erteilen, aber wir wollen in unserem Fache Herrscher bleiben, wir wollen nicht nur die Einüber der Chöre sein, sondern auch unserer Jugend musikalische Bildung vermitteln und sie zu begeisterten Musikfreunden erziehen.

Bei biographischen Erläuterungen soll nun nicht etwa haltgemacht werden. Der Vortrag und das Erklären musikalischer Werke muß Hand in Hand damit gehen. Um Sinfonien braucht es sich nicht gleich zu handeln. Also bei Bach: „Notenbuch für Anna Magdalena" (A. Findeisen: Klaviergeschichten), einige Vorträge für Violine und Klavier. Ab und zu wird in der Kirche vom Kirchenchor ein Bachscher Choral, eine Motette, vielleicht auch einmal eine Kantate zu hören sein. Daß ich die Eigenart der Fuge bei Bach erkläre, ist selbstverständlich. Es vergeht wohl kein Vierteljahr, in welchem die Kinder nicht in einem Gottesdienst vom Chor eine Fuge hören können. So wird die Theorie auch hier lebendig zu machen sein. Solostellen aus Händels Oratorien singe ich selbst vor, das „berühmte" Largo läßt ein befreundeter Geiger mit entstehen, „Seht, er kommt mit Preis gekrönt" (Tochter Zion) singen die Kinder selbst. Ähnlich behandle ich alle andern Komponisten, aber wohlgemerkt: Ich erläutere vorher recht volkstümlich die Werke, gebe für das, was die Musik ausdrücken will, Worte, kleine Erzählungen usw., schaffe eine Grundlage für das Verstehen (A. Heuß, Kammermusikabende, Verlag Breitkopf & Härtel), bereite eine Gefühlsebene, die einem Zustande größtmöglicher Aufnahmefähigkeit gleichkommt (Findeisen, Klaviergeschichten), ich erzähle auch ganze Opern und singe und spiele viel daraus vor: Zauberflöte, Fidelio, Freischütz. Diese Opern nun wirklich aufgeführt zu sehen, wird das erstrebenswerte Ziel, wird eine brennende Sehnsucht vieler Kinder. Und wenn ich gar die großen Musikdramen Wagners vorerzähle, vorspiele und -singe, den Kindern die markantesten Leitmotive einpräge und sie aufmerksam mache auf deren Wiederauftreten an bedeutsamen Stellen, da sehe ich an den glänzenden Augen, die alle an mir hängen und an der großen Begeisterung, die die Kinder packt, daß ich hier auf dem rechten Wege bin, um unsere Jugend für Musik zu gewinnen.

Ich singe und spiele nicht nur selbst, hole nicht nur befreundete Musiker heran, sondern lasse auch — das Grammophon spielen. Feiner Musikante! mögen viele Leser, die mir bisher noch nicht böse waren, sagen. Aber die Sache kam ganz harmlos so: Vor kurzem erzählte ich einiges aus R. Wagners Werken. Da ärgerte es mich, das herrliche Walhallamotiv nicht im feierlichen Klang des Orchesters wiedergeben, die Sentaballade nicht singen und die Holländerouvertüre doch nicht so vortragen zu können, wie sie vom Orchester gespielt überwältigend wirkt. Was tun? Ich erinnerte mich, daß ein reicher Junggeselle vor kurzem gestorben war, der sein gesamtes Eigentum der Stadt vermacht hatte, und ein Gedanke blitzte auf: Sollte er nicht ein Grammophon gehabt haben mit Platten solcher Werke? Kaum gedacht, stand ich erst beim Oberbürgermeister, gleich darauf beim Rechtsanwalt, der den Nachlaß ordnete, und nach einem Tag prangte ein schönes Grammophon in der Aula der Schule. Freilich — unter den 50 Platten waren nur 14 doppelseitige, die sich für den Unterricht eigneten, darunter das Liebeslied aus der Walküre. Das sollte zum ersten Versuch dienen. Ich erzähle also den Inhalt der Walküre, singe und spiele, und als ich der lauschenden Schar künde, wie der Frühlingssturm Tür und Laden der Hundinghütte aufreißt, Siegmund und Sieglinde erschreckt aufhorchen und inne werden, daß der Lenz vor der Tür lacht, erklingt auf einmal aus versteckter Ecke gedämpfter, orchesterbegleiteter Gesang: „Winterstürme wichen dem Wonnemond". — Theater — höre ich sagen. Meinetwegen — aber wer dabei gewesen ist, vergißt es nicht wieder. Ich habe das Grammophon seither oft benutzt und muß sagen, daß wir hier ein Lehrmittel an der Hand haben, wert, recht viel

angewandt zu werden. Man bedenke nur, daß ganze Streichquartette unter den neuesten Aufnahmen zu finden sind, große Orchesterwerke im Klange des Orchesters gehört werden können usw. Auch gegen das Kino ist jahrelang viel gesprochen und geschrieben worden, und heute führen wir doch unsere Jugend klassenweise hinein, um Lehrfilme zu zeigen. Warum sollte nicht auch die Lehrplatte auf dem Grammophon im Lauf der Jahre Bürgerrecht im Musikunterricht unserer Jugend erhalten!

Es darf auch nicht versäumt werden, die Kinder mit den Orchesterinstrumenten bekanntzumachen. Das interessiert stark, und Gelegenheit, sie zu sehen und zu hören, ist in jeder Stadt gegeben, vielleicht werden auch einzelne Instrumente im Unterrichte vorgeführt. Es ist besser, ein Lied weniger gelernt zu haben, als alle Blasinstrumente von der Flöte bis zur Tuba mit dem Begriff „Blase" zu belegen. Beim späteren Besuch von Orchesterkonzerten ist die Kenntnis der Instrumente und ihres Klanges sehr förderlich und interessant.

Eines will ich nicht verschweigen: Die Lust am Singen des Volksliedes läßt bei diesem Unterricht nach, aber der Wille zu höheren Leistungen erstarkt, und die Stimmbegabten drängen sich zu den Chören, wo ihrer große Aufgaben harren, Aufgaben, von denen sie im letzten Schuljahre aus dem Munde ihres Führers Wunderdinge gehört haben.

Die Begeisterung für edle Musik ist mächtig geweckt, vor der gewaltigen Sprache der Musik erschüttert zu staunen, habe ich die Kinder gelehrt. Was bedarf es weiter? Ist es nicht die Brücke, die aus der Schule hinausführt ins Leben?

II. Donaueschinger Kammermusikfest zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst

Von Joseph M. H. Lossen-Freytag / Darmstadt

Nachdem im Jahre zuvor das erste Donaueschinger Kammermusikfest dank eines außergewöhnlichen Erfolges und einer ob seines wirklichen Kunstidealismus weit über die engeren Grenzen der Heimat hinausdringenden Anerkennung mit einem Schlage das kleine, aber an Kultur so unerschöpflich reiche Schwarzwaldstädtchen in den Mittelpunkt des Kunstinteresses und in die vorderste Reihe der Musikfeste gerückt, konnte bereits in diesem Jahre (30./31. Juli) eine Wiederholung gewagt werden, die, wir hoffen, zu einer ständigen Einrichtung werden möge. Gegründet auf einen Idealismus, auf eine wahrhaft fürstliche Hochherzigkeit, ist es der klare, unbeugsame Wille, uneigennützig ohne Rücksicht auf materielle oder persönliche Vorteile einzig der Kunst und ihrem Fortschritt zu dienen. — Von jeher ward am Fürstenbergschen Hofe der Musik eine ausgezeichnete Pflege zuteil, und gerade dem zeitgenössischen Schaffen unbekannter oder umstrittener Künstler galt die besondere Aufmerksamkeit und Zuwendung. So fanden, um nur zwei der Hervorragendsten zu nennen, Haydn und Mozart mit manchen ihrer Werke ihre erste deutsche Aufführung (s. Schöpfung), und gerade Mozart band eine enge, innige Beziehung an das Fürstenbergsche Haus, dem er wiederholt zuerst seine neusten Schöpfungen sendet. Dennoch ist es nicht allein die Anknüpfung an eine alte Tradition, wenn man dem jüngsten Nachwuchs schöpferischer Kunst auch heute wieder eine Stätte unbehinderter Auswirkungsmöglichkeit schaffen will, es ist vor allem die klare Einsicht und Erkenntnis der künstlerischen und zugleich wirtschaftlichen Not der Zeit, die jenen positiv werktätigen, hingebenden Idealismus weckt. Und um so mehr verdient dieser opferwillige, durch nichts beirrte Idealismus hervorgehoben zu werden, als wir daran in unserer Epoche krasser materialistisch-egoistischer Weltauffassung so arm, so bitter arm geworden. — So soll denn „das Kammermusikfest die Plattform abgeben für einen edlen Wettstreit in der Kunst der Musik. Frank und frei sollen die Meinungen über diese jungen Neutöner abgegeben werden, mit dem Ziel, die Kunst zu fördern, zum Heile unseres Vaterlandes" (Fürst zu Fürstenberg). Und wenn auch die künstlerische Ausbeute nicht in gleichem Maße wie das letztemal ergiebig, so tut dies doch dem Willen, der Idee keinen Eintrag. Solche Schwankungen liegen notwendig in dem Prinzip begründet, das hier mannhaft verteidigt, denn nicht um abgeschlossene, allgemeingültige Werte und Begriffe handelt es sich hier, die sollen erst geschaffen werden, sondern um neue, noch nicht gefestigte, solche, die erst im Werden und Wachsen begriffen sind, die der Klärung, der Prüfung, aber auch der Ausscheidung bedürfen; und auszuscheiden gab es mancherlei!

Die Eindrücke zusammenfassend, ergibt sich ein Bild fleißiger Arbeit, durchweg ernsten, oft zähen Strebens neben einer technisch erstaunlich hoch entwickelten Reife, darüber hinaus gelingt es freilich nur einzelnen oder vereinzelt. Es fehlt vielfach noch — psychologisch höchst bezeichnend — das entscheidende Erlebnis, die innere Konzentration und Sammlung, eine feste Lebens- und Weltanschauung oder auch das Ringen nach einer solchen, aus dem heraus erst ein tieferes Gestalten, eine von der elementaren Urkraft inneren Müssens und intuitiver Eingebung getragene Unmittelbarkeit möglich. So aber verliert sich ein großer Teil — und es ist dies symptomatisch für die künstlerische Jungwelt unserer Zeit überhaupt — in eine unausgesetzt krampfhafte Sucht nach neuem Ausdruck und neuen Mitteln, in technische, stoffliche Experimente, bald nach der melodischen, bald nach der harmonischen, klangsinnlichen, bald auch nach der formalen Seite, alles Dinge, deren Erprobung und Erfassung gewiß nicht überflüssig, die aber nicht Selbstzweck werden dürfen, wie sie anderseits bei einem Gestalten aus innerem Drang, innerer Notwendigkeit sich ganz von selbst in rechtem Maße einstellen und unterordnen. Trotz aller scheinbaren Kühnheit und Vielheit des Ausdrucks, der Form und Gestalt, oft bis zur Karikatur, ins Fratzenhafte verzerrt, trotz alledem, Phantasie, Schöpferkraft und Geistigkeit sind von einer kläglichen Dürftigkeit und Kümmerlichkeit. Und alle Lobestiraden und Genieanpreisungen, mit denen man ein gedankenloses, urteilsunfähiges Modepublikum zu betören sucht, ändern nicht

ein Jota an der Wahrheit von einem toten Chaos, in das kein Schein ordnenden Geistes und belebender Seele hineindringt. Bei einzelnen zeigt sich das Ringen mit dem Stoff von vornherein als Durchgangsstadium, etwa bei Zöllner (Quintett) und Herm. Grabner (Triosonate), die, auf einer durchaus gesunden Basis stehend, in ehrlichem Ringen ihr Ziel verfolgen, noch aber die Verstandesarbeit allzusehr überwiegen lassen, so daß das Seelische, das zweifellos vorhanden, sich nicht durchzusetzen vermag. Andere aber (wie R. Laquai, Klarinettensonate, namentlich Bernard van Dieren, 2. Streichquartett, und Ernst Krenek, Sinfonische Musik für neun Soloinstrumente), bei denen ein Seelisches oder Gemütliches sozusagen ausgeschaltet, nicht existierend, verfallen dem unglückseligen Wahn, das Konstruktive, Experimentelle ausschließlich um seiner selbst willen zu betreiben, daß ihnen die Kunst zu einer spekulativen, mathematisch-akustischen Wissenschaft wird, oder richtiger: zu einem blutleeren Artistentum von kühler Berechnung oder auch rücksichtsloser Willkür, das allenfalls für einen Augenblick interessiert, um dann zu ermüdender, lähmender Qual zu werden. So ist denn der Gewinn dieser drei Werke äußerst zweifelhaft und gering.

Wie anders erscheinen demgegenüber die nicht minder „modernen" Schöpfungen eines Fid. F. Finkes (Streichquartett) und Fel. Petyreks (Sextett). Hier ist warmes, blutpulsierendes Leben, elementarer Drang seelischer Spannkraft, die sich die Mittel ihrem Zwecke dienstbar macht und also mit dem Eindruck der Notwendigkeit überzeugt. Welch reiche, an Stimmung so mannigfaltige Phantasie spricht nicht aus den Variationen des Klaviersextetts, das, durch Natureindrücke hervorgerufen, kraft eines gesunden Gestaltungsvermögens zu den schönsten Stimmungsbildern und Eingebungen führt, die durch einen fest und straff gegliederten Aufbau zu einem plastischen Ganzen sich fügen; oder Fid. Finke, der in voller Reife menschlicher und künstlerischer Persönlichkeit eine inhaltlich wie formal gleichermaßen sich durchdringende Welt schuf von ausgeprägtem Eigencharakter. Trotz überlieferten Bodens erwiesen sich auch die Michelangelolieder Edm. Schröders von stärkster, zwingender Kraft des Erlebnisses (vor allem eine wirkliche Gesangstimme und ein sauber, klar gearbeiteter Klaviersatz!), die denn auch einen tieferen, nachhaltigen Eindruck zurückließen. Blasser schon, weil unpersönlicher, wenngleich formal das Zeugnis tüchtigen Könnens, ehrlichen Musizierens, zeigte sich M. Buttings Quintett (op. 22) für Oboe, Klarinette, Violine, Viola und Violoncello, während Rud. Dinkels Fuga grotesca allzu spielerisch-leichtwiegend und zu wenig grotesk. Die Lieder H. Jürgen von der Wenses können wir ob ihrer absoluten Stümperhaftigkeit nicht weiter beachten, und kämen zum letzten: Paul Hindemith, einer Begabung, die alle anderen an Kraft und souveräner Beherrschung der Mittel übertrifft, über die er mit einer unerhörten Freiheit und spielender Leichtigkeit verfügt, die er aber eben darum unserer Meinung nach auch mißbraucht, wie etwa in seiner Kammermusik Nr. 1, ein wild-rasendes, ungestüm-brutales, selbst banales Werk, nur geeignet, gemeine Instinkte aufzupeitschen, daß ihnen Ruhe und Besonnenheit vergeht. In seinen sechs Liedern (nach Gedichten von G. Trakl) hingegen waltet eine beispiellose Disziplin und Oekonomie der Mittel bei intensivster Wirkung, die in die Stimmungsatmosphäre des Gedichtes geradezu hineinzwingt. Manch einer könnte sich an dieser künstlerischen Selbstzucht ein Beispiel nehmen. Denn kein Zweifel, daß Hindemith die höchste Meisterschaft des reinen Könnens eigen, aber selbst dies genügt nicht unbedingt, wird letzten Endes ihn nur zu einer Tagesgröße stempeln, gelingt es ihm nicht, seine Kunstanschauung in einem wirklichen Ethos zu läutern.

Noch wäre der liturgischen Wiedergabe der edel und würdig gehaltenen Schubertschen G-Dur-Messe zu gedenken, sowie einer Ansprache des als Choralkenners geachteten Benediktinerpaters Dom. Johner über Wesen und Aufgabe der Kirchenmusik, dem sich am Schluß der Tage ein anregender Besuch der berühmten Benediktiner-Erzabtei Beuron anschloß.

Unter den Solisten befand sich ein großer Teil der Komponisten selbst, ferner, alle von gleich trefflicher Leistung, das Zikaquartett, die Karlsruher Bläservereinigung, das Licco-Amar-Quartett (Mannheim), Tina Debüser (Köln) (Alt), Kammersänger Herm. Weil (Wien) und Herm. Scherchen (Frankfurt). Schließlich möge auch der Arbeitsausschuß der Herren Jos. Haas, Ed. Erdmann und Heinr. Burkard nicht unerwähnt bleiben, wobei letzterem als Donaueschingens zielbewußtem Musikdirektor ein besonderes Verdienst am Gelingen zukommt.

Die internationalen Kammermusikaufführungen und die Mozart-Festspiele in Salzburg

Von Dr. Rudolf Felber / Wien

In den ersten Augusttagen war Mozarts Geburtsstadt der Schauplatz eines ganz ungewohnten musikalischen Treibens: In dem Gebäude, das Mozarts Namen trägt und der Pflege seiner apollinischen Kunst geweiht ist, hatten sich die Wortführer des jüngsten musikalischen Sturms und Drangs zusammengefunden, um ein internationales Publikum — das aus nah und fern herbeigeströmt war, dem Genius Mozarts zu huldigen — in die Geheimnisse des neuesten Musikschaffens einzuweihen.

Die Kammermusikaufführungen wollten ein möglichst reichhaltiges, wenn natürlich auch nicht erschöpfendes Bild des neuen und vor allem neuesten internationalen Musikschaffens geben. Auf bestimmte Richtungen waren diese Veranstaltungen nicht angelegt, konnten es auch nicht sein, da ja, glücklicherweise, trotz der auf der internationalen Musikbörse gerade herrschenden Hausse in Atonalität, Distonalität und Pantonalität, die musikalische Jugend nicht allerorten diesen neuesten Kursidealen fröhnt und nicht überall in Cagliostro einen Künstler verehrt; anderseits hat die Hauptförderin jener Veranstaltungen, die Universal-Edition, neben nur kakophonischen Gehirnmusikern, die das Monopol der

Modernität gepachtet haben, vorsichtshalber auch Werke solcher Musiker verlegt, die heute bereits wegen ihrer allzu bürgerlichen Musiktugenden, ihres Könnens und ihrer gefühlsmusikalisch-melodischen Tendenzen halber verachtet und im engbegrenzten Bezirke der Modernität nur widerwillig geduldet werden, schließlich und endlich aber doch ein oder das andere Mal einen erinnerungsseligen „Narren" aus der guten, alten Musikzeit zum Kaufe anlocken.

Was für unsere heutigen jungen Komponisten ganz allgemein, ohne Unterschied der Richtung, symptomatisch ist — und neuerlich auch wieder bei den Salzburger Kammermusikaufführungen auffiel —, ist die besonders starke Hervorkehrung eines starken pessimistischen Lebensgefühls, das Hingegebensein an trübe, düstere, schmerzliche Stimmungen, das liebevolle Wühlen in Qual und Verzweiflung, die Hinneigung zu Groteske und Dämonie (Schmerz ins Ironische verzerrt), das (glücklicherweise nur theoretische) Liebäugeln mit der Daseinsverneinung, die Sehnsucht nach dem Nirwana.

Bei den Atonalen, diesen Musikprosaisten, würde das geflissentliche in den Vordergrundschieben freudloser Stimmungen nicht wundernehmen; denn die Begrenztheit ihrer künstlerischen Mittel (Verzicht auf diatonische und chromatische Harmonik und schon deshalb auch auf Melodik) begrenzt auch die ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten der Musik. Positive, lebensbejahende Stimmungen, wie Freude, Jubel usw., können nur in den Kreis tonal — nicht aber atonal — musikalischen Geschehens einbezogen werden, da sie in letzterem kläglich wirken, sich selbst ad absurdum führen müßten. Die Revolutionäre unserer Ohren ziehen es daher vor, dieses für sie unfruchtbare Feld lieber unbebaut zu lassen und eher einem der Musik bisher fremden Gebiete, den Geschehnissen des Alltags, eine intensivere Aufmerksamkeit zuzuwenden, zum Zwecke, dessen Nüchternheit in der Musik einzubürgern, dessen disharmonisches Wesen in kakophonischen Klängen zu symbolisieren. Aber auch die Vollblutmusiker, die ihre künstlerischen Ideen aus dem Herzen und nicht aus dem Hexenkessel zusammengeflickter Theorie beziehen, lassen ihren Pegasus heute am liebsten durch die Gefilde der Unseligen trollen, durch Gefilde, wo die Sonne niemals auf-, aber ewig untergeht, wo Grauen und Entsetzen wohnen und Gedankenschwere auf den Gemütern lastet. Brahms ist der geistige Stammvater dieser jungen Musiker; war er es doch, der dem Pessimismus den Weg in der Musik bahnte, wenn er auch dann im Wien des Walzerkönigs Johann Strauß viel von seiner Herbheit abgestreift und lebensfrohere Töne anzustimmen begonnen hat. Der künstlerischen Wesensart nach ist ihm von älteren modernen Meistern Pfitzner — der aber Brahms' Herbheit noch bedeutend überspitzt und mit zunehmendem Alter zusehends borstiger und stachliger wird —, von jüngeren Karl Weigl am stärksten verwandt. Letzterer brachte bei den Kammermusikaufführungen einen vorzüglich gearbeiteten, durch seine ausgezeichnete sinfonische Sextettbegleitung besonders auffallenden Gesang „Stelldichein" — natürlich in den schwärzesten Farben gehalten — zu erfolgreicher Aufführung. Der gerne nach mystischen Fernen ausspähende Walter Klein steht Weigl an Unsinnlichkeit der Tonsprache durchaus nicht nach und kann daher diesem angereiht werden.

In Gesängen anderer Wiener Komponisten, vor allem bei Joseph Marx, unserem erfindungsreichsten Lyriker, dann bei Egon Lustgarten und Ernst Kanitz, ist deutlich die musikantische Tradition des sang- und klangseligen Schubertschen Liedes zu spüren: echtes, unverkünsteltes Gefühl sucht sich in origineller Melodik — dem ewigen Wahrzeichen der Musik — zu entladen und deren Wirkung durch ebenbürtige Begleitung, durch üppige aber natürliche Harmonik zu vertiefen. In Liedern von Paul Pisk und Rudolf Rethi — ebenso übrigens im Streichquartett mit Gesang von Schönberg — bewunderte man neben der schönen Stimme ganz besonders die Treffsicherheit und hohe Musikalität der Frau Felicie Mihacsek (Wiener Staatsoper), die auch durch die oppositionellsten Stellen der beharrlich kontradiktorischen Gesangsbegleitungen nicht aus ihrer künstlerischen Fassung gebracht werden konnte. Gefällige Lieder ihres Gatten Karl Alwin brachte Fr. Schumann zu Gehör. Einige wenige zur Aufführung gelangte tschechische Gesänge vermochten kein Interesse zu erwecken; eher schon deren Interpretin, die Prager Sängerin Andula Pecirkova. Ganz vortrefflich waren Gesänge der englischen Komponisten Ethel Smyth, von Arnold Bax, Gustav Holst und Gerard Williams, wohingegen mir solche von Gibbs und Goosens weniger zusagten. Von italienischen Lyrikern wurde man auf Castelnuovo-Tedesco (gleichfalls schwärzester Pessimist) aufmerksam. Pizzetti verfügt über keine originelle Tonsprache, und bei Malipieros „La madre folla" stößt schon die Textvorlage ab; die Vertonung bekräftigt diesen ungünstigen Eindruck.

Das stärkste Ereignis der Kammermusikveranstaltungen war die Aufführung von Paul Hindemiths Streichquartett. Hier hat sich wieder einmal Können und Wollen, reiche melodische und rhythmische Gestaltungskraft mit einer bereits heute meisterlichen Satzkunst verbunden, um aufs neue zu beweisen, daß die Möglichkeiten unseres Musiksystems noch keineswegs ausgeschöpft sind und es unter der Musiksonne noch Neues gebe, ohne daß die musikalischen Gesetzestafeln zertrümmert zu werden brauchten. Nächst ihm machte Zoltan Kodálys geistvolle, von üppigem rhythmischen Leben durchpulste Serenade für drei Streichinstrumente und Hugo Kauders tief empfundene drei Sätze und Epilog für Bratsche, Cello und Klavier, sowie Albéric Magnards prachtvolles Quintett mit einem besonders schön gesungenen langsamen Satze stärksten Eindruck. Percy Graingers (New York) ausgezeichnete, humorvolle Variationen über das irländische Volkslied „Molly on the shore" entschädigten für die trostlose Langeweile, die viele andere Komponisten heraufbeschworen. Gleich Graingers Landsmann Ernest Bloch beeinträchtigte die Wirkung seiner Rhapsodie Hébraïque „Schelomo" — die ebenso wie seine Violinsonate originelle musikalische Gedanken entwickelt, nur zuweilen in der Harmonik puccinistisch gefärbt ist — durch allzu große Weitschweifigkeit. Ein dritter Amerikaner wieder, der junge Leo Sowerby, ödete in seiner Violinsonate durch seinen ausgesprochenen Eklektizismus und sein nichtendenwollendes Süßholzraspeln ganz erschrecklich an. Gefällig, aber durchaus vornehmen künstlerischen Charakter wahrend, waren die Violinsonaten von Carl Nielsen (Kopenhagen) und Willem Pijper (Amsterdam), letztere mit stellenweise italienischem Einschlag. Bela Bartóks Violinsonate vermag bei allen ihren radikalen Tendenzen doch stark zu fesseln; ganz besonders der lebhafte, rhythmisch-straffe letzte Satz.

Beträchtliches Können und Erfindungsreichtum enthüllten Guido Bagiers Variationen und Fuge über ein Schumannthema, die nur zuweilen etwas stark im Banne von Schumanns sinfonischen Etüden stehen. Ausgezeichnete, von zündender Rhythmik und origineller Harmonik erfüllte Klavierstücke von Manuel de Falla (Barcelona) und Adolfo de Salazar (Madrid) — letztere zuweilen gleichfalls unter Schumannschem Einflusse stehend — brachte in geistvoller Interpretation Paul Weingarten zu Gehör.

Außer den bereits erwähnten Mitwirkenden wären noch zu erwähnen die prachtvolle Société moderne d'instruments à vent (Paris), das Amar-Hindemith-Quartett (Frankfurt), von Sängern Erika Wagner (Wien), Paul Wiedemann (Kopenhagen), von Geigern Mary Dikkenson-Auner (Dublin), Josef Szigéti (Genf), Mario Corti (Rom), von Pianisten Carl Friedberg (München) und Fritz Malata (Frankfurt).

Nachdem man vier Tage hindurch in dem Nordpolarklima der Kammermusikaufführungen tapfer ausgeharrt hatte, durfte man sich schließlich am sechsten seine zahlreichen Frostbeulen von der Sonne Mozartschen Geistes heilen lassen. Den Auftakt bildete der „Don Juan", von Richard Strauß mit prachtvoller Impetuosität geleitet. Die Titelrolle gab Hans Duhan zum ersten Male. Eigenartig seine Auffassung. Bartlos und ungeschminkt erscheint er auf der Bühne, eher Jüngling als reifer Mann. Sein Don Juan braucht nicht die Frauen mit dämonischen Verführungskünsten zu Falle zu bringen, sie erliegen dem bloßen Reize seiner Persönlichkeit. Sein Glücksstern weckt Übermut in ihm, und dieser wird ihm zum Verhängnis. So ausgezeichnet Duhans schauspielerische Leistung an sich war, hat er mir doch vielfach zu wenig Don Juan als Typus gefaßt, ihn mehr als Einzelfall dargestellt. Die gesangliche Leistung, der schauspielerischen ebenbürtig, erreichte ihren Höhepunkt in der Champagnerarie. Hervorragend wie immer war Richard Mayrs Leporello. Als Donna Anna erweckte eine junge Kölner Sängerin, Frl. Pauli, die im letzten Momente für die verhinderte Fr. Kappel einsprang, vornehmlich durch ihre beachtenswerten stimmlichen Qualitäten starke Aufmerksamkeit. Hohes künstlerisches Niveau wiesen auch die Leistungen der übrigen Mitwirkenden auf, von Fr. Born (Elvira), Fr. Schöne (Zerline), Richard Tauber (Ottavio), Madin (Masetto) und Markhoff (Comthur).

„Cosi fan tutte" ist Mozarts und auch Strauß' Schmerzenskind, welch letzterer sich als Dirigent mit Liebe und Begeisterung stets von neuem für dieses Werk einsetzt. Aber die Wirkung der wundervollen Mozartschen Musik und einer noch so vorzüglichen Dirigierkunst scheitern immer wieder an der Langenweile der völlig undramatischen Handlung und der krampfhaften Komik der szenischen Situationen. An diesem Übelstande vermögen auch Rechtfertigungs- und Beschönigungsversuche nichts zu ändern. Die Damen Mihacsek (Fiordiligi) und Anday (Dorabella) vor allem, dann Fr. Schumann (Despina), Manowarda (Don Alfonso) und Paul Wiedemann (Guglielmo) boten gesanglich und schauspielerisch Vorzügliches. Herr Kraus (München) hingegen war als Ferrando eine Niete.

Franz Schalk, obwohl keine so faszinierende Persönlichkeit wie Strauß, ist kein minder berufener Mozartinterpret. Ganz vorzüglich war seine Wiedergabe von „Figaros Hochzeit", während man die „Entführung aus dem Serail" belebter, beschwingter von ihm erwartet hätte.

Figaro war H. Jerger; ein wenig zu gesetzt in seinem Gehaben, mehr Graf als Kammerdiener, auch zu wenig schalkhaft, unnötigerweise sogar etwas melancholisch; gesanglich hingegen durchaus lobenswert. Die Gräfin brauchte nicht gerade über so ungräfliche Körperfülle zu verfügen, als sie das sonst schöne Frl. Rethberg (Dresden) ihr eigen nennt. Glücklicherweise vermochte ihre hervorragende gesangliche und mimische Leistung jenen physischen Überschuß in den Schatten zu stellen. Duhans Graf, Fr. Schumanns kokette Susanne und Fr. Schönes liebeskranker Cherubin ließen in keiner Hinsicht einen Wunsch übrig. Anerkennenswert auch Fr. Kittel (Marzelline), Frl. Hentke (Bärbel) sowie die Herren Breuer, Bettetto und Madin.

Die „Entführung' erhielt durch die Mitwirkung der Fr. Kurz (Konstanze) besondere Anziehungskraft. Prächtig disponiert, gab sie wieder einmal Gelegenheit, den unverminderten Reiz ihrer Stimme und ihre phänomenale Gesangskultur zu bewundern. Recht drollig und urwüchsig war Fr. Schumann als Blondchen, durchaus hohes künstlerisches Niveau bewahrten die Herren Zec (Osmin), Gallos (Pedrillo) und Stehmann (Selim).

Besondere Erwähnung verdienen die poetischen Bühnenbilder Alfred Rollers, vor allem die zu „Don Juan" und „Entführung"; in Einzelheiten von „Figaro" und „Cosi fan tutte"' hingegen konnte man seiner Inszenierung nicht immer beipflichten. Neue Kostüme waren gleichfalls in Aussicht gestellt, doch war die Tücke des Objekts der Ausführung dieses Planes hinderlich.

Erfreulicherweise mehrt sich das Interesse für die Salzburger Festspiele von Jahr zu Jahr. Nun bliebe nur noch zu hoffen und zu wünschen, daß die Mozartverehrer der ganzen Welt auch durch tatkräftige Förderung die baldmöglichste Errichtung des Festspielhauses ermöglichten; dort erst wird es möglich sein, wahrhaft festliche, von Alltag und Geschäft unbeeinflußte, von edelstem künstlerischen Geist erfüllte Aufführungen der Mozartschen Werke zu veranstalten.

Wagners „Siegfried" auf der Zoppoter Waldbühne

Von Hugo Sočnik / Danzig

Inmitten der idyllischen Waldhügel, die das Ostseebad Zoppot nach dem Lande zu anmutig überhöhen, ist vor zwölf Jahren eine Freilichtbühne erbaut worden, die — soweit die Kriegsjahre nicht daran hinderten — bisher nur dem Zweck gedient hat, Opern festspielmäßig aufzuführen. Zu dieser an sich schon bemerkenswerten Eigenart kommt die im Gegensatz zu anderen Freilichtbühnen stehende Gepflogenheit, daß die Vorstellungen erst am Abend beginnen, in ihrem weiteren Verlauf also die Szene künstlich erleuchtet wird.

Der erste Regisseur dieses Naturtheaters, Walther Schäffer, hat verstanden, sich den Voraussetzungen dieser Bühne immer mehr anzupassen und durch sein

technisches Geschick ihr immer weitere Möglichkeiten zu erschließen. Anfangs war der Kreis von Opern nur klein, da sie mehr oder weniger schon von Hause aus den natürlichen Beleuchtungsverhältnissen dieser Bühne entsprechen oder doch erlauben mußten, ohne größere Schwierigkeiten ihnen angepaßt zu werden. Schäffer hat sich in den Jahren seiner Tätigkeit als ein ideenreicher und geistvoller Regisseur erwiesen und auch in der Beleuchtungstechnik Gedanken verwirklicht, die völlig neu waren. Als Beispiel sei nur erwähnt, daß er, um seinen Grundsatz der Einheitlichkeit des großen Szenenbildes unter Ausschließung eines kulissentheatermäßigen Umbaus, die verschiedenen Schauplätze nebeneinander aufbaute und überaus geschickt mit den einfachsten Mitteln so kaschierte, daß sie, solange noch Tageslicht war, die volle Szene zu benutzen erlaubten. Nach Eintritt der Dunkelheit beleuchtete er dann nur die entsprechenden Teilausschnitte der Bühne, während das übrige im Dunkel verborgen blieb, ein Verfahren, mit dem er die überraschendsten Wirkungen voll romantischen Zaubers erzielte, und das neuerdings ja auch bei der sogenannten „Kreislerbühne“ mit Erfolg im Kulissentheater angewandt wird. Immerhin war es lange Zeit notwendig gewesen, nur Opern zu wählen, deren Handlung im weiteren Verlaufe nicht wieder Tageslicht erforderte. Dadurch, daß Schäffer im vorigen Jahre seine Beleuchtungstechnik soweit vervollkommnete, daß es ihm gelang, bei den Aufführungen des „Fidelio“ im letzten Bild die strahlende diffuse Lichtfülle eines Sommertages wieder künstlich über die Szene zu breiten, ist der Zoppoter Bühne die Möglichkeit erschlossen, sich bei der Wahl der Werke mit großer Freiheit zu bewegen.

Bereits nach Beendigung der vorjährigen Festspiele wurde beschlossen, in diesem Jahre den „Siegfried“ aufzuführen. Es war immer ein Lieblingswunsch Schäffers gewesen, Wagnersche Werke auf der Zoppoter Waldbühne aufführen zu können, und so machte er sich voller Arbeitsfreude sofort an die Ausarbeitung eines Regieplanes. Die Durchführung sollte ihm nicht vergönnt sein, an den Folgen einer tückischen Krankheit starb er, unerwartet schnell aus dem Leben gerissen auch für die, welche um sein Leiden wußten. Als sein Nachfolger wurde Hermann Merz berufen, der sich in der Zeit seines Wirkens als Oberspielleiter des Schauspiels am Danziger Stadttheater großes Vertrauen erworben hat. Er entwarf eine eigene Inszenierung von imposanter Anlage und brach dabei auch zum ersten Male für die Zoppoter Waldbühne mit dem Prinzip der Einheit des Ortes, wie er auch sonst bemüht war, neue Wege zu finden.

Wollte man der von Merz geleisteten Arbeit wirklich kritisch gerecht werden, so müßte man ausführlicher dazu Stellung nehmen, als hier angebracht erscheint; man müßte dabei auch die Frage zu entscheiden suchen, ob und wieweit eine Inszenierung auf einer Naturbühne von den Vorschriften Wagners abweichen darf, ja, ob nicht sogar aus den individuellen Möglichkeiten der Waldbühne ein in vielem weitgehendes Ersetzen der ursprünglich vom Autor beabsichtigten szenischen Ausdrucksmittel durch sorgsam abgewogene völlig neue denkbar und vielleicht in noch höherem Maße als künstlerisch zu erachten wäre als der, vielleicht ganz irrige, Versuch, die Mittel der Kulissenbühne nur mehr oder weniger modifiziert und in vergrößertem Ausmaße in die Natur zu verpflanzen. Es mag daher genügen, festzustellen, daß Merz, der einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit den Problemen einer spezifisch waldbühnenmäßigen Inszenierung auswich, doch Bilder von großer Schönheit, viel Poesie und oft überraschender Wirksamkeit geschaffen hat, und daß einzelnes, das dem ästhetisch feiner Wägenden doch zu sehr als „Theater“ erscheinen mußte, daneben als minder wesentlich angesehen werden kann.

Wird ohne gründlichere Klärung solcher Fragen dem einen oder anderen eine Siegfriedaufführung auf einer Naturbühne mit dem Beigeschmack einer vielleicht nicht immer rein künstlerischen „Sensation“ behaftet erscheinen, so waren die Zoppoter Aufführungen doch ganz zweifellos durch die Besetzung aller Gesangspartien mit ersten Wagnerinterpreten oder doch wenigstens gesanglich hervorragenden Solisten und die Orchesterleitung eines Künstlers wie Hans Knappertsbusch ein musikalisches Ereignis von besonderer Bedeutung. Es will immerhin schon etwas heißen, Siegfriedaufführungen zu veranstalten, die mit Künstlern wie Knote und Vogelstrom (abwechselnd als Siegfried), Henke (Mime), Zador (Alberich), Engel (Wanderer), Helgers (Fafner), der Arndt-Ober (Erda) und einer Melanie Kurt (Brünnhilde) besetzt sind, Aufführungen, die nicht einmal in der heiklen, aber doch oft vernachlässigten „Stimme des Waldvogels“ enttäuschten, sondern auch da noch die größte Sorgfalt durch die überaus glückliche Besetzung mit zwei alternierenden Sängerinnen von wirklich festspielmäßigen Eigenschaften (der Koloratursängerin Irene Eden vom Nationaltheater in Mannheim und der Jugendlich-Dramatischen Reina Backhaus des Danziger Stadttheaters) erkennen ließen.

Wenn dennoch ein restlos befriedigender Gesamteindruck nicht erreicht worden ist, so ist das durch besondere Schwierigkeiten zu erklären. So ideal die Akustik der Zoppoter Waldbühne für den Sänger ist, so große Einschränkungen bringt sie andererseits für das Orchester mit sich. Die klanglichen Verhältnisse des Orchesterraums sind zwar durch eine völlige Neuanlage gegen früher in diesem Jahre unvergleichlich verbessert worden, aber es wird nun einmal nie möglich sein, in einem offenen Naturtheater dieselbe Verschmelzung aller Einzelstimmen und dieselben Entfaltungsmöglichkeiten für feinere und feinste dynamische Abstufungen zu erreichen, wie in einem geschlossenen Theaterraum. Daß dennoch eine noch größere Anpassung an die akustischen Verhältnisse dieser Bühne denkbar wäre als in diesem Jahre, kann freilich nicht zweifelhaft sein. Dem stand aber im Wege, daß der leitende Kapellmeister gar nicht Zeit und Gelegenheit genug gehabt hatte, sich mit den akustischen Verhältnissen genügend vertraut zu machen, und daß obendrein das Orchester für eine solche Aufgabe nicht durchweg genügend Qualität hatte.

Nichts wäre leichter, als daraufhin ein Verdammungsurteil zu fällen, aber wenn man die unerhörten Schwierigkeiten kennt, mit denen das Musikleben in Danzig ständig zu kämpfen hat, und weiß, wie sehr sie durch Danzigs an sich verkehrsgeographisch ungünstige und durch die Abtrennung vom Reich noch verhängnisvoller gewordene Abgeschiedenheit bedingt sind, so muß man zugeben, daß nach Lage der Dinge das Menschenmögliche auch hinsichtlich der Zusammensetzung des

Orchesters geschehen war, waren doch sogar Musiker aus den ersten Berliner Orchestern zur Mitwirkung herangezogen worden. Außerdem ist es das große Verdienst von Hans Knappertsbusch, durch seinen künstlerischen Willen der Orchesterleistung doch so viel Einheitlichkeit und Schwung gegeben zu haben, daß man über die mancherlei Unzulänglichkeiten im einzelnen hinweghören konnte. Neben Knappertsbusch hatte der Zoppoter Kapellmeister Dr. Heinz Heß einen schweren Stand. Er hat sich um die musikalischen Vorbereitungen bis zur Generalprobe verdient gemacht und bewährte sich dann in den beiden Aufführungen, die er leitete, ehrenvoll als feinsinniger Musiker, dem das dramatische Pathos Wagners freilich von Natur weniger liegt.

Die erste deutsche Oper in Buenos Aires

Von Johannes Franze / Buenos Aires

Das deutsche Operngastspiel in Buenos Aires war ein gewaltiger Schritt vorwärts. Walter Mocchi, der jetzige Impresario des Colontheaters, hatte das Wagnis unternommen, mit dem alteingewurzelten italienischen Opernschema zu brechen und den Anfang zu machen mit der hoffentlich für alle Zukunft bleibenden Zweiteilung des ersten Theaters Südamerikas in eine deutsche und italienische Sektion. Daß es sich hierbei um ein enormes künstlerisches wie finanzielles Risiko handelte, muß mit aller Bestimmtheit hervorgehoben werden. Walter Mocchi gebührt das Verdienst, die ersten stilgerechten Wagneraufführungen in Südamerika veranstaltet zu haben. Zum erstenmal fand Wagner würdige Interpreten, zum erstenmal erklangen der „Ring des Nibelungen“ und „Parsifal“, von allen Schlacken italienischer Tradition befreit, in der Originalsprache; zum erstenmal ward Wagner innerlich gehört. Der Erfolg entsprach den gemachten Anstrengungen, übertraf selbst sehr hochgespannte Erwartungen. Walter Mocchi hatte durch Vermittlung der Konzertdirektion Daniel in Madrid ein Ensemble zusammengebracht, das zwar nicht in allen Teilen den Anforderungen entsprach, die hier, wo es sich zunächst einmal um die Durchsetzung und Selbstbehauptung der deutschen Kunst handelt, gestellt werden müssen, das aber doch einige der bedeutendsten jetzt lebenden Interpreten Wagnerschen Stils aufwies. In Buenos Aires ringen die größten Sänger der Welt, mit besonderer Bevorzugung des Italienertums, alljährlich um den Preis. Daher ist die Forderung gerecht und billig, daß Deutschland nur reifste, in der Vollkraft ihres Könnens stehende Vertreter heraussendet und ein bis auf die kleineren Partien abgerundetes Ensemble zur Verfügung stellt. Sie muß, so selbstverständlich sie erscheint, immer wieder aufs entschiedenste betont werden. Alljährlich machen wir bei einem Teil von deutschen Künstlern, die herüberkommen, dieselbe schmerzliche Erfahrung, daß sie sich in dem künstlerischen Milieu der argentinischen Hauptstadt völlig geirrt haben. So unentwickelt, so desorganisiert und von Grund auf verbesserungsbedürftig unsere musikalischen Zustände auch sein mögen, es bleibt doch der für die Schönheit des Gesangstones äußerst empfindliche Sinn unseres Publikums bestehen, das mit einem nur in Ausnahmefällen versagenden Instinkt für alles Echte und Große in der Kunst urteilt. Jeder Künstler tritt hier nicht nur vor ein argentinisches, sondern vor ein aus allen Kulturvölkern der alten Welt zusammengesetztes Auditorium, das an Vollendetstes gewöhnt ist.

Durch die Vorarbeit der argentinischen Konzertgesellschaft „Wagneriana“ und eines Teils der argentinischen Presse war der Boden für Wagner geebnet worden. Die Wagneraufführungen in deutscher Sprache bedeuten die Erfüllung eines alten Wunsches des maßgebenden Teils der argentinischen Intellektuellen. Das Publikum ging von der ersten Aufführung des „Parsifal“, mit der die Spielzeit eröffnet wurde, prachtvoll mit und ist der deutschen Operngesellschaft treu geblieben. Die schweren Verleumdungen der italienischen Presse haben keinerlei Wirkung gehabt. Pietro Mascagni, der gleichzeitig einen Zyklus seiner nur auf niedrigste Effekte berechneten Werke dirigierte, konnte gegen den übermächtigen Erfolg des Wagnerschen Bühnenstils in keiner Weise aufkommen. Allerdings hatte Walter Mocchi für seine italienische Truppe mit Ausnahme der phänomenalen Altistin Gabriele Besanzoni, der Sopranistin Gilda dalla Rizza, der Tenöre Lazaro und Fleta sowie des Bassisten Cirino nur zweite oder dritte Klasse engagiert. Durch zwei der bedeutendsten Mitglieder des deutschen Ensembles, Helene Wildbrunn und Lotte Lehmann, wurde, abgesehen von der restlosen Ausschöpfung des darstellerischen und geistigen Problems bei Wagner auch die hohe Vollendung der deutschen Gesangskunst, die durchaus neben den besten Vertretern des Italienertums der heutigen Generation bestehen kann, evident klar. Vielleicht ist dies neben dem allgemein-künstlerischen Sieg des deutschen Ensembles in stilistischer und darstellerischer Beziehung einer der größten Erfolge, die die deutsche Kunst in Argentinien je errungen hat.

Felix Weingartner konnte als Dirigent der Aufführungen sein vor zwei Jahren begonnenes Werk fortsetzen. Sein wahrhaft impetuoses Temperament feuerte das Orchester, welches seiner Zusammensetzung nach das vorjährige weit übertraf, zu glänzenden Leistungen an. Er wurde von der argentinischen Presse mit Recht als Bahnbrecher Wagnerschen Geistes gefeiert. Es ist selbstverständlich, daß die diesjährigen Aufführungen alle früheren Versündigungen an Wagners Geist, die Argentinien begangen hat, ausglichen. Allerdings hemmten die wenig modifizierten Tempi, die zu einseitig aufs Rhythmische eingestellte Dirigiertechnik Weingartners und die Vernachlässigung der dynamischen Feinarbeit die restlose Durchdringung der Partitur im Sinne der seit Hans Richter und Felix Mottl erwachsenen Tradition. Weingartner besitzt nicht die höchste seelische Elastizität, nicht das letzte tiefinnerliche Verwachsensein mit dem Stil Wagners. Er bleibt sehr häufig an der Oberfläche haften. Mit seiner Oper: „Die Dorfschule“ hatte Weingartner keinen Erfolg: berechnete Gehirnmusik! An seiner Seite wirkte Dr. L. Kaiser, der sich als ausgezeichneter, feinfühliger Wagnerdirigent erwies und nach Weingartners Abreise nach Brasilien ohne eine einzige Probe den von ihm

geleiteten Aufführungen den Stempel persönlichen Wesens aufdrückte.

Von den Solisten ist Helene Wildbrunn (Berliner Staatsoper) an erster Stelle zu nennen. Ihre Kundry und ihre Brünnhilde waren über alle Beschreibung groß und edel angelegt. Ihre Gesangskunst ist unerhört. Die Vergeistigung und die völlige, bis zur Selbstverleugnung gehende Hingabe ans Werk ließen Leistungen erstehen, die zu Offenbarungen eines aufs höchste geläuterten Künstlertums wurden. Die Unendlichkeit der Ausdrucksnuancen in diesem in allen Registern absolut ausgeglichenen Soprans, die äußerste Sparsamkeit und überzeugende Plastik der Gebärde vereinten sich zu priesterlich-entmaterialisiertem Kult am Heiligtum der Kunst. Lotte Lehmann (Wiener Staatsoper) erwies sich als eine ihr in Selbstlosigkeit und letztem Erfülltsein vom Zwang der künstlerischen Idee wesensverwandte Künstlerin. Ihr Sopran besitzt vollendete gesangliche Kultur und wundervollste Schönheit des Timbres. Ihre Freia, Sieglinde und Gudrune sind uns außerdem durch die unwiderstehlich sprechende Klarheit der Wortprägung und Geste unvergeßlich. In dieser Reihe müssen noch Dr. Schipper (Wiener Staatsoper) und Carl Braun (Berliner Staatsoper) genannt werden. Dr. Schipper schuf einen Amfortas von vulkanisch glühendem Pathos, von stummer ekstatischer Gebärde. Schippers Bariton mit seiner edlen Klangfarbe, seiner ungeheuren Elastizität und wundervollen, lichtschimmernden Höhe ist eine Ausnahmeerscheinung. Dem Wotan im „Ring" verlieh er Töne, trunken vor Schmerz, taumelnd vor heiligster Ergriffenheit. Auch der Partie des Gunther in der „Götterdämmerung" wußte er glaubwürdige, echt menschliche Züge zu geben. Carl Braun war als Gurnemanz, Hunding und als dämonisch-düsterer Hagen ein Künstler von universaler Verwendbarkeit, ungewöhnlicher Intelligenz und prachtvoller stimmlicher Veranlagung. Der Umfang seines Basses, die Sonorität der Tiefenregister und die klangvolle Höhe lassen keinerlei Wünsche offen. Seine Darstellungsgabe ist von eindrucksvollster Wucht.

Walter Kirchhoffs Tenor entbehrt der Frische und des Schmelzes, klingt nur noch in den hohen Lagen einigermaßen frisch und metallisch. Man hat den Eindruck völliger Verbrauchtheit. Darstellerisch geht Kirchhoff stark auf Effekte, auf Äußerlichkeiten. Am wenigsten trat dies bei seinem Parsifal, am meisten bei seinem Siegfried in der „Götterdämmerung" hervor. Als Loge im „Rheingold" dagegen gab er eine in sich abgerundete Charakterleistung. Wäre es nicht möglich, Richard Schubert für Buenos Aires zu gewinne? Jedenfalls brauchen wir hier einen Tenor, der singen kann und dem Stil Wagners, nicht sich selbst, dient!

Alice Mertens (Wiener Volksoper) besitzt schönes Material, das besonders in der pastosen Tiefe gut anspricht. Gewisse Unebenheiten der Registerübergänge und Hinderungen in der Höhe treten vornehmlich bei Anwendung größerer Stärkegrade auf. Schauspielerisch ist die begabte, junge Künstlerin noch zu wenig durchprofiliert. Das Beste, was sie bot, war die Erda im Siegfried. Weniger überzeugte sie als Waltraute. Rudolf Bandler hatte sich in die ihm wenig zusagenden Partien des Alberich gut hineingelebt. Sein eigentliches Gebiet ist die musikalische Komik, wie er in einem Wagnerianakonzert bewies. Man hofft, ihn als Beckmesser im nächsten Jahr wiederzusehen. Hans Bechstein schuf eine mit reichen Einzelzügen ausgestattete Figur des Mimen, ohne aber den berechnenden Grundzug der Gestalt klar zum Ausdruck zu bringen. Vorbildlich ist seine Plastik des Sprechgesangs. Das Rheintöchterterzett hatte in M. Jäger-Weigert (Alt) von der Berliner Staatsoper eine sehr kultiviert singende Stütze. Helene Hirn (Sopran) von der Münchner Staatsoper war, ähnlich wie Bandler, ein Fehlgriff der für Engagements verantwortlichen Konzertdirektion Daniel in Madrid. Ihre Stimme sitzt nicht fest, klingt häufig gequält und gaumig und ist in der Höhe sehr scharf. Außerdem neigt sie zum Detonieren, so daß das Rheintöchterterzett nicht immer Ohrenschmaus bot. M. Deimann (Stuttgart) fügte sich trefflich ein. Die kleineren Partien waren von Italienern besetzt. Der Chor des Colontheaters, der italienisch sang, leistete im „Parsifal" Außerordentliches. Für Regiefragen zeichnete Dr. Karl Wildbrunn. Jeder Regisseur, der sich hierher verpflichten läßt, sollte in seinem Vertrag sich ganz bestimmte Vollmachten ausbedingen, um überhaupt eingreifen zu können in den schematisch erstarrten Betrieb des Colontheaters. Dr. Wildbrunn konnte nur das Allerärgste verhüten. Unsere Inszenierungen stehen leider auf einem in Europa längst überwundenen Standpunkt.

Es ist selbstverständlich, daß nach der starken Niederlage, die die italienische Kunst dieses Jahr im Colontheater erlitt, in der künftigen Spielzeit von Mailand und Rom aus alle Anstrengungen gemacht werden, das verlorene Prestige wiederzugewinnen. Man muß also damit rechnen, daß im nächsten Jahr die bedeutendsten italienischen Sänger nach Buenos Aires kommen werden. Für die deutsche Oper wird es dann viel schwerer sei, sich zu behaupten, als jetzt, zu siegen. Hoffen wir, daß sowohl die Erfahrungen der vergangenen Spielzeit als auch die Erkenntnis von der Schwere des zu bestehenden Kampfes dazu beitragen werden, nur die gewaltigsten und verläßlichsten Streiter aus dem Bereich der deutschen Kunst auf so verantwortungsvollen Posten zu berufen.

In kurzer Zeit erwartet man die Wiener Philharmoniker, die unter Felix Weingartner in Brasilien enthusiastisch gefeiert worden sind. Ihre Konzerte werden der Höhepunkt der diesjährigen Musiksaison am La Plata sein.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Zu unserer Notenbeilage:

Lieder von Johann Valentin Görner (1702–62) in neuer Bearbeitung

Der Herausgeber ist wiederholt gefragt worden, warum er nichts von seinen Kompositionen in den Beilagen der Z. f. M. veröffentliche. Das geschah mit Absicht, sofern nicht der geringste Anschein erweckt werden sollte, als würden hierdurch persönliche Zwecke verfolgt. Wenn nun aber zunächst einmal mit Liedbearbeitungen vorgetreten wird, so liegt der Grund einzig darin, daß, wenn der Herausgeber eingehender auf das Lied zu sprechen kommen und hier positive Arbeit leisten wollte, er den Ausgang von Beispielen nehmen muß. Solche zu wählen, mit denen er sich als Bearbeiter noch in besonderer Art beschäftigt hatte, ergab sich daraus, daß die Beilagen der Z. f. M. kaum etwas Geeigneteres bringen können als weiteren Kreisen unbekannte ältere Lieder erster Güte, Lieder, von denen man kühnlich sagen darf, daß sie zum Besten gehören, was das große Gebiet des deutschen Liedes aufzuweisen hat. Der Herausgeber ist aber der Meinung, daß selbst köstlichste Lieder aus dem Generalbaßzeitalter in Bearbeitungen, wie sie im allgemeinen bis dahin geboten wurden, nicht mit wirklichem Erfolg der heutigen Praxis zugeführt werden können, und er legt hier Bearbeitungen vor, die dieses Ziel vielleicht eher erreichen. Er vertritt dabei den Grundsatz, daß man nur dann ein früheres Lied wirklich bearbeiten könne, wenn man es möglichst in seinem innersten Kern erfaßt habe, wobei es außerdem ohne eine gewisse produktive Begabung nicht abgeht. Mit dem Verstehen früherer Lieder ist's aber so eine Sache: wer nicht zu entscheidenden Erkenntnissen über das ältere Lied, das immer strophischer Art ist, gelangt ist, kann sehr oft derartige Lieder überhaupt nicht ihrem Wesen entsprechend bearbeiten, wofür gleich das erste der drei vorliegenden Lieder ein treffendes Beispiel geben wird. Kurz, durch derartige Bearbeitungen wird es möglich sein, so ganz allmählich in das Wesen des Liedes einzuführen. Freilich, die innersten Liedfragen sind derart intimer Art, und man befindet sich als Erklärer derart auf neuem Land, daß gar nicht zu erwarten ist, jeder Musiktreibende werde hier mitmachen können. Schließlich dürfte aber für die meisten etwas abfallen, an die köstlichen Melodien kann sich zudem jeder halten.

Zunächst über Johann Valentin Görner einige allgemeine Worte. Geboren 1702 in Penig (Sachsen) als jüngerer Bruder von Joh. Gottl. Görner, der Bach in Leipzig so unliebsam zu schaffen gemacht hatte, lebte er vor allem in Hamburg und gehörte in den intimen geistigen Kreis des Dichters Hagedorn, von dessen Poesien er in drei „Sammlungen neuer Oden und Lieder" (1745—1752) eine große Anzahl in Musik setzte. Jedem, der sich mit dem Lied im 18. Jahrhundert eingehender beschäftigt hat, also schon E. A. Lindner in seiner „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert", ist Görner als besonderes Talent ohne weiteres aufgefallen, wenn die Urteile im einzelnen auch noch auseinandergehen. Glücklicherweise ist es auch noch dazu gekommen, seine sämtlichen Lieder in den heute leider aufgegebenen „Denkmäler deutscher Tonkunst" (57. Band, Breitkopf & Härtel) allgemein zugänglich zu machen, so daß einer Beschäftigung mit der Kunst dieses Mannes nichts mehr im Wege steht. In kurzem nur so viel, daß Görner, abgesehen von seinem Liedtalent als solchem, ein Charakterschilderer ersten Ranges ist, er auf diesem Gebiet, das einen geistigen Kopf besonderer Art voraussetzt, im 18. Jahrhundert keinen Rivalen hat und man im Lied bis auf Adam Krieger im 17. Jahrhundert zurückgehen muß, um ein ebenbürtiges Gegenstück zu finden. Das zweite der hier gebotenen Lieder wird hierfür ein Beispiel geben. Sollte durch unsere Veröffentlichung gerade für diese Seite der Görnerschen Kunst ein allgemeineres Interesse geweckt werden, so können noch einige Beispiele geboten werden. Die beiden anderen Lieder gehören dem lyrischen Gebiet an.

Das erste von ihnen „Der Morgen" — die Melodie ist im 18. Jahrhundert so bekannt geworden, daß, wie Friedländer nachgewiesen hat, Goethe eines seiner Friederike-Lieder auf sie gedichtet hat — wird in zwei Strophenfassungen geboten, was uns auch gleich in das ganze Wesen des Strophenlieds sowie der hier gebotenen Bearbeitungen ein wenig einführt. Um dem Studierenden vollen Einblick zu gewähren, sei das Lied auch ganz originalgetreu gegeben, zumal auch heute nicht alle musiktreibenden Kreise wissen, in welcher Art die Lieder dieser ganzen, der Generalbaßepoche, notiert werden. Siehe also das auf S. 401 notierte Lied. —

In dieser Art werden, was der Leser ein für allemal wissen muß, Lieder aus dieser Zeit notiert. Das obere System enthält die Singstimme, das untere die mit Ziffern versehene Baßstimme, auf Grund welcher die Klavierbegleitung mit beiden Händen ausgeführt wird, so daß also der Begleiter ohne weiteres imstande sein mußte, die nötigen Harmonien zu greifen. Diese Kunst kann auch heute von jedem, der einen Harmonielehrkurs absolviert hat, erlernt werden, praktische Übung ist auch hier die Hauptsache. Wir wissen nun aus damaligen theoretischen Schriften, daß diese Begleitungen ganz einfach gehalten waren, weiter nichts als die rein musikalische, harmonische Stütze gaben und geben wollten, wobei die guten Musiker auf einen gut durchgebildeten harmonischen Satz

Angenehm.

1 Uns lockt die Mor - gen - rö - te In Busch und Wald, Wo schon des Schä-fers Flö - te Ins Land er - schallt. Die Ler-che steigt und schwir - ret, Von Lust er - regt; Die Tau - be lacht und gir - ret, die Wach - tel schlägt.

drangen. Eine Liedbegleitung im späteren Sinn, eine solche, die auf den Charakter der Melodie und des Liedes überhaupt, einging, existierte noch nicht, zum mindesten nicht offiziell. Man gab seine korrekten Akkordfolgen auf Grund des Basses, kümmerte sich aber weiter um den Inhalt des Liedes nicht, kurz, es kamen nur rein musikalische, keine inhaltlichen Klavierbegleitungen in Frage. Mit diesem Prinzip, das man heute als das historische zu bezeichnen hat, historisch insofern, als die Entwicklung hierüber als über einen erledigten Standpunkt hinweggeschritten ist, mit diesem Prinzip wird in diesen Bearbeitungen vollständig gebrochen, und mit schärfstem Bewußtsein. Zur Erklärung und Begründung kurz folgendes: Es wird niemals mit Erfolg gelingen, diese teilweise ganz köstlichen und unvergleichlichen Lieder der heutigen Praxis zuzuführen, wenn man die Klavierbegleitungen lediglich vom Standpunkt der Harmonielehre anlegt. Zweitens — und hier sei das Spezifische gerade dieser Bearbeitungen angedeutet — geben diese nichts, was nicht in den Liedern immanent enthalten ist, sie wollen lediglich den Charakter, das spezifische Wesen eines Liedes auch mit den Mitteln der Klavierbegleitung klarer und deutlicher zum Ausdruck bringen, dienen also nur dem Liede selbst und verfolgen keine im besonderen musikalische Selbstzwecke. Es ist dies genau zu beachten. Man stößt heute etwa auf Bearbeitungen älterer Musik, darin bestehend, ältere Kunst aus dem Wesen moderner entstehen zu lassen, wobei man selbst vor Anwendung ganz moderner Harmonik nicht zurückschreckt. Daß dadurch der Charakter dieser Kunst gründlich verändert bzw. verdorben wird, liegt auf der Hand, zudem umgehen derartige Bearbeitungen gerade, worauf es hier einzig und allein abgesehen ist, den Charakter, also gerade auch das Geistige derartiger Lieder, klarer zum Ausdruck zu bringen, als es mit der Singstimme allein möglich ist. In diesem Sinne möchten diese Begleitungen durchaus den Anspruch machen, stilvoll zu sein.

Aber auch die Singstimme wird hier öfters „bearbeitet“, und das führt auch zur Hauptsache, den Liedmelodien, zurück. An Hand von Untersuchungen, wie sie im Laufe dieses Winters vorgenommen werden sollen, wird klar werden, daß es in der Tonkunst nichts Einfacheres und zugleich Tiefsinnigeres gibt als eine echte Strophenmelodie. Wirkliche Untersuchungen können aber erst vorgenommen werden, wenn man über ihre Entstehung zu klarem Wissen gelangt ist, man weiß, daß die Melodie bei Aufnahme des Gesamttextes auf den Text bestimmter Strophenverse entstanden ist, die nun in unzähligen Fällen nicht, wie die Liedtheorie des 19. Jahrhunderts bis in die neuere Zeit annahm, in der ersten Strophe, sondern in andern zu suchen sind, und zwar meist dort, wo das Gedicht für den betreffenden Komponisten den geistig-seelischen Höhepunkt enthält. Wir wollen uns hierüber nicht im allgemeinen verbreiten, sondern gleich wieder zur Praxis, einem konkreten Fall, übergehen, zum Lied „Der Morgen“.

Das Hagedornsche Gedicht enthält sechs Strophen, von denen in der Bearbeitung aber die dritte
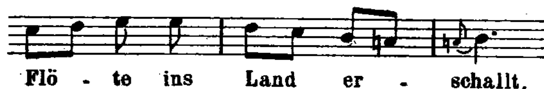
und vierte als nicht unbedingt nötig weggelassen sind. Und nun heißt es sich mit der oben im Original mitgeteilten Melodie auf Grund der ersten Strophe beschäftigen, wozu dem Studierenden die nötigsten Fingerzeige gegeben seien. Wir hoffen, daß er sich bald an Verschiedenem stößt. Zunächst an etwas Allgemeinem, so er auch andere Lieder Görners auf frische Naturtexte kennt. Wie kommt es, daß er dieses Morgenlied in Es-Dur schreibt und ihr einen fast ausgeprägt sentimentalischen Charakter — im Gegensatz zu naiv — gibt, während er sonst für derartige Naturtexte helle Kreuztonarten wählt? Wir werden die Frage nachher beantworten. Dann aber an Einzelheiten. Jeder mit etwas besserem Ohrenwerk ausgestattete Betrachter muß sich an den Betonungen im 7. und 11. Takt stoßen, indem es ihm ordentlich weh tut, daß die nebensächlichen Wörter „ins" und „von" nicht nur rhythmisch, sondern auch melodisch derart stark hervorgehoben sind. Sollte Görner wirklich ein derart schlechter Deklamator sein? Und so man sich noch etwas genauer mit den beiden Fällen beschäftigt, erkennt man, daß diese auf die Nerven gehenden Betonungen sogar absichtlich sind, weil das ganze Lied auftaktmäßig gehalten ist, die beiden Wörtchen auch metrisch und rhythmisch unbetont sind. Und dennoch diese vollen Betonungen! An einem einzigen derartigen Beispiel — sie sind zahllos — hätte die lediglich mit der ersten Strophe operierende Liedwissenschaft erkennen können, daß, übersah sie derartiges oder fand sie es selbsverständlich, ihr Wissen auf unsicherstem Grunde ruhen müsse. Denn mit „rechten" Dingen ginge derartiges unmöglich zu.. Andererseits sei aber auch auf die Unmenge vor allem moderner Beurteiler von Strophenliedern hingewiesen, die derartige Verstöße gegen Sinn und rhythmische Betonung gar wohl bemerken, es aber mitleidig damit entschuldigen, daß es eben im Strophenlied in derartigen Fragen drunter und drüber gehe und es nichts Primitiveres gebe als das Strophenlied. Wie aber, wenn bewiesen werden kann, daß nie mit feinerem inneren und äußeren Gehör betont worden ist wie im echten Strophenlied?

Wir wollen für diesen Fall die Lösung ohne weiteres an die Hand geben. Der Leser lege die letzte Strophe der Melodie unter, um ohne weiteres gewahr zu werden, daß nunmehr die Melodie denkbar sprechend deklamiert ist, Wort und Ton wie angegossen passen. Erklärt ist damit der Fall aber noch keineswegs, zumal jeder sagen kann: Ganz schön und gut, die Melodie paßt — an den betreffenden Stellen — nun zwar ausgezeichnet zur letzten Strophe, aber nicht zu den andern. Fünfmal muß man sich also das Ohr zermartern lassen. Unbedingt, hier liegt trotzdem ein „Fehler" vor. Wer hat ihn aber begangen, der Musiker oder der Dichter? Nun, wir sagen, beide, der Musiker insofern, als er zu viel Geist besaß, indem er gerade die inhaltlich wichtigste und entscheidendste Strophe wählte, die aber zugleich jene ist, in der sich der Dichter eine sehr starke Freiheit herausgenommen hat, indem er an den zwei fraglichen Stellen die Betonung, im Widerspruch zum Gesamtrhythmus des Gedichts, plötzlich änderte. Allerdings wieder zu einem geistigen Zwecke — wir sind nämlich in Gesellschaft zweier wirklicher Köpfe —, indem er die beiden Worte „schön" und „hold", in denen sich das ganze Gedicht wie in einem Brennpunkt spiegelt, mit voller Betonung an metrisch unbetonter Stelle gibt, und dies eben zu dem Zwecke ihrer besonderen Hervorhebung. Und der im Dichter, in der wichtigsten Strophe voll und ganz aufgehende Musiker folgte willig. Wer nun wirklich etwas von diesen Liedstudien haben will, beschäftige sich mit dem in aller Kürze, aber doch wohl gut verständlich Ausgeführten möglichst genau und selbständig, er kann an diesem einen Liede Görners weit mehr lernen, als wenn er die ganzen Bände moderner Liedtheorien mit heißem Bemühen durchstudiert. Es ist ja überhaupt gottsträflich, wie die Lernenden gerade in den eigentlichsten Kunstfragen an der Nase herum geführt werden.

Erst nachdem sich der Leser über diese Melodiefrage Klarheit verschafft hat, kann zu den Melodiebearbeitungen übergegangen werden. Indem wir nun wissen, auf welch natürliche Weise die schlechten Betonungen entstanden, besser entstehen mußten, haben wir uns jetzt die Frage zu stellen, ob irgendein Grund vorliegt, diese Schönheitsfehler, wie wir sie nennen wollen, beizubehalten oder sie wegzuschaffen. Wir dürften hierüber ohne weiteres zur Klarheit kommen. Wäre es damals üblich gewesen, eine Strophenmelodie den verschiedenen Strophen wenigstens in solchen Fällen anzupassen, in denen sich der Dichter offenbare Freiheiten erlaubte, so würde selbstverständlich gerade ein so sorgsamer Komponist wie Görner das Nötige getan haben, in einer Art etwa, wie es in meinen Bearbeitungen zutage tritt. An derartiges dachte man aber damals nicht im entferntesten. Wirklich nötig war es auch nicht, weil gerade die beurteilenden Instanzen, Komponistenkollegen sowie auch gebildete Laien, mit der Materie wirklich vertraut waren, deshalb derartige „Fehler" bei genauerem Zusehen nicht nur erkannten, sondern ihnen auch gegebenenfalls zu begegnen gewußt hätten. Der Dilettantismus in der Musikbetrachtung — Musikkritik — beginnt erst so recht im 19. Jahrhundert, und zwar schon sehr bald. Da sieht man in Besprechungen von Liedern in Musikzeitungen sich „Kritiker" über Betonungsfehler, wie sie hier zur Sprache gebracht wurden, ebenso hochnasig wie kenntnislos sich ergehen, wohl zum Ergötzen wie auch zum Ärger solcher Kunstverständigen, die noch etwas von der Sache verstanden. Was, soweit das Gebiet des Strophenlieds in Frage kommt, immer seltener vorkam.

Wir haben also lediglich zu sagen: Würde die Melodie, wie man es heute vielfach macht, mehrfach notiert, so paßte man sie in den ersten Strophen diesen an, in der Art, wie es in meiner

Bearbeitung zu finden ist. Immerhin habe ich mir im 7./8. Takt eine Freiheit erlaubt. Genau übereinstimmend mit dem zweiten Vers, hätte der vierte heißen können:
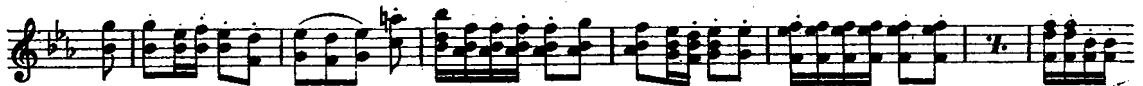


also ganz so, wie der sechste Vers (Von Lust erregt) geregelt worden ist. Aber es hat etwas für sich, die Abweichung zu begehen, den 6. Takt also originalgetreu zu lassen, weil sich für jede der mitgeteilten drei Strophen ein Sinn daraus ergibt. Es ist hübsch, wie die Flöte ins Land hinaus tönt, wie sich in der zweiten Strophe auf dem langen Ton es die Hürde „drängt" usw. Wer aber die oben angegebene Fassung vorzieht, kann selbstverständlich diese wählen, oder, noch besser, innerhalb der drei ersten Strophen abwechseln. Über die gesetzlichen Freiheiten, wie man Strophenlieder vortragen sollte, wird auch öfter gesprochen werden. Vor allem wird jeder erkennen, auf welch natürlichste und berechtigste Weise sich derartige, feinere Ohren störende „Fehler" im Strophenlied beseitigen lassen. Weitere Änderungen brauchten nicht angebracht zu werden. Im vorletzten Takt können, wie angegeben, die Töne g und f etwas variiert werden. Für die letzte Strophe habe ich einen in die Höhe gehenden Schluß gewählt, um mit ihm dem ganzen Lied den nötigen Nachdruck zu geben. Daß derartiges nicht nur berechtigt ist, sondern die Komponisten darauf mehr oder weniger auch rechneten, weiß jeder mit der damaligen Musikpraxis Vertraute.

Ich sagte vorher, die Melodie hätte bei aller Naivität einen sentimentalischen Einschlag, was schon dadurch zum Ausdruck komme, daß nicht, wie naheliegend für ein frisches Morgenlied, eine helle Tonart gewählt sei. Woher dieser Einschlag rührt, ist nun wohl ohne weiteres klar, von der letzten Strophe, in der der Dichter den Schauplatz ändert, d. h. sich ganz zum Menschen, zur Geliebten wendet, oder, noch deutlicher, das Wesen der Geliebten in die Natur projiziert. Das ist eine

So konnten, mußten vielmehr auch die beiden Klavierbegleitungen bei einer sorgsamen Betrachtung der Lieder verschieden ausfallen, indem ihr Zweck ja darin besteht, den jeweiligen Charakter deutlicher zu machen, sich in den Dienst des geistig-seelischen Ausdrucks zu stellen. Obwohl nun hierüber jeder Leser seine eigenen Beobachtungen machen kann, sei immerhin einiges mitgeteilt, weil es mir gerade auch darauf ankommt, zu zeigen, was sich mit ganz einfachen Mitteln zum Ausdruck bringen läßt. Man wird bemerken, daß die beiden Begleitungen gerade entgegengesetzt verlaufen. Die zu den ersten Strophen fängt in der Höhe, in frischer Morgenröte, wenn man will, an und gelangt am Schluß in lauschige Tiefen, wozu die Sechzehntelfiguren das ihrige beitragen. Die letzte Strophe nimmt von hier den Ausgangspunkt, verstärkt den persönlichen Ausdruck aber beträchtlich, wie die Begleitung das ganze Lied hindurch immer zur Höhe, zu frei menschlichen Ausblicken dringt, zum Schluß mit dem Nachdruck eines „kategorischen" Wunsches, den man auch in den Worten des Dichters findet. Daß die Worte „schön" und „hold" auch im Klavier besonders herausgearbeitet sind, bemerkt man, zumal nach dem früher Gesagten, wohl ohne weiteres, die schöne Melodiestelle wirkt dadurch als etwas ganz Neues.

Zur dritten Strophe, in der von Phyllis zum erstenmal die Rede ist, sei noch einiges Besondere bemerkt. Es lag nahe, für diese Strophe, wenigstens teilweise, eine neue Begleitung zu schreiben, um der Mädchengestalt gerecht zu werden. Das wäre aber deshalb zu weit gegangen gewesen, weil Phyllis gerade innerhalb der Natur vom Dichter gezeigt wird, dann aber, weil, was zur besonderen Charakterisierung getan zu werden braucht, aus der bisherigen Begleitung herausgeholt werden kann, und zwar von einem tonpoetischen Begleiter ohne weiteres. Mit einigen sachentsprechenderen Rhythmen lassen sich hier so etwas wie kleine Wunder extemporieren; indem nun einmal die Tonkunst, wenn sie geistig gehandhabt wird, eine über alle Maßen herrliche Sache ist. Soll ich ein paar Andeutungen geben? Man spiele in der rechten Hand den Anfang etwa folgendermaßen:



gerade das Sentimentalische ausmachende Betrachtungsweise, die diesem als solchem ganz naiven Gedicht einen besonderen Nachdruck gibt und die Schlußstrophe zur seelischen Hauptstrophe erhebt. Indem Görner diese Strophe ganz besonders ins Auge faßte, sie als solche komponierte — über diese Fragen ein andermal genauer —, mußte auch seine Melodie weit mehr als nur eine bloße Naturmelodie werden, und jeder wird erkennen, daß ihr dies einen ganz besonderen Reiz gibt, der sie von ausgesprochenen Naturliedern unterscheidet.

Es nähme mich doch Wunder, wenn man nicht mit ein paar „Mozartschen" Strichen das süße junge Geschöpf zeichnen könnte. Derartiges gibt eben der exakte Stil dieser Zeit spielend her. Man verfahre überhaupt innerhalb des Stils ganz frei, wie denn kaum etwas für unsere ganze Musikerziehung nötiger ist als wieder zu einer freien künstlerischen Betätigung zu gelangen. Die Musik des 19. Jahrhunderts hat die Ausführenden in gewissem Sinn zu Sklaven gemacht, jede schöpferische Betätigung unterbunden, weil die Komponisten die Ausführung

ihrer Werke genau vorschrieben. Das ist ganz gut so, aber es gibt eben auch noch ein anderes, das frühere Prinzip, das vom Vortragenden produktive Betätigung verlangt. Das erhält die Ausführenden in einem besonderen Sinn frisch, stellt sie vor Aufgaben, die ganz andere seelische Kräfte beanspruchen, und diese wieder heranzuziehen, kann eine der Hauptaufgaben der älteren Musik werden. Dabei heißt es mit ganz frischem, neuem Geiste vorgehen, sklavische Nacheiferung der Alten würde nicht zum gewünschten Ziele führen. Gerade auch in diesem Sinn möge man meine Bearbeitungen ansehen, die, nochmals bemerkt, durchaus nicht „historisch" gehalten sind, keinen andern Zweck aber verfolgen als den, diese köstlichen Werke aus ihrem immanenten Geiste mit Mitteln neu zu fassen, die ihnen stilistisch schließlich doch wohl angemessen sind.

Im nächsten Heft werden wir uns mit den zwei andern Liedern beschäftigen; es ist ganz gut, wenn der Leser sich zunächst allein in sie vertieft. Bemerkt sei noch, daß die Lieder nur dann zu öffentlichem Vortrag benützt werden dürfen, wenn der Name des Bearbeiters sowie der Publikationsstelle (Z. f. M., 89. Jahrgang, Heft 18) ausdrücklich genannt wird.

Musikbriefe

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

Am 13. August öffnete unsere Oper wieder ihre Pforten. Man gab Beethovens „Fidelio". Fritz Busch dirigierte. — Das war das Ereignis; denn das bedeutete, daß eine neue Ära für die Dresdner Oper anhebt. Die Kleingläubigen hatten vorher immer mit der Frage hausiert: wird er auch Opern dirigieren können? — In Stuttgart urteile man gar nicht so gut über ihn, er könne nur deutsche Opern dirigieren, und was alles geschwatzt wurde. Busch dirigierte aber nicht nur „Fidelio", sondern ließ in der ersten Opernwoche gleich noch „Rosenkavalier" und „Meistersinger" folgen. Also doch, werden nun die Zweifler sagen, deutsche Opern! Nun, man verzeihe mir die Sünde, so besonders „deutsch" kann ich den „Rosenkavalier" nicht finden. Mir fehlt in ihm das, worauf wir Deutsche sonst so stolz waren, Gemüt! — Im übrigen meine ich aber auch, ist es kein Fehler, wenn ein deutscher Musiker am besten deutsche Musik dirigiert. Daran, daß Busch auch italienische dirigieren kann, zweifle ich übrigens nicht im mindesten; denn schließlich ist das für einen Musiker, wie er einer ist, auch keine so besondere Kunst. Jedenfalls gefiel mir aber von Busch, daß er gleich als erste Neueinstudierung für den 15. September Verdis „Othello" ansetzte. — Die Hauptsache für mich aber war, festzustellen, wie tritt Busch als Operndirigent an die Werke heran, vom Standpunkt des, sagen wir, Theaterkapellmeisters oder des absoluten Musikers, und mich dünkt, hier liege der entscheidende Unterschied zwischen Schuch und ihm, der sich einem unwillkürlich aufdrängt. In Schuch überwog von Anfang an der Theaterkapellmeister. Sein absolutes Musikertum war ursprünglich, z. B. an dem eines Rietz oder Wüllner gemessen, sogar herzlich schwach. Bei Busch war es offenbar umgekehrt der Fall. Aber in Stuttgart arbeitete er sich in die Bühnenpraxis ein, und für die weitere Entwicklung bietet sich ihm in Dresden ja nun ein reiches Feld. Daß für ihn das absolut Musikalische die Grundlage bilden wird, dünkt mich kein Fehler. Das andere, das persönliche Moment, ist Sache für sich. Einer kann nicht in allem vollendet, und der Grundton seines Wesens wird der deutsche sein. Das Gefühlsmäßige wird ihn leiten, bei ihm wird er gern verweilen. Man sah das schon in den Konzerten und jetzt auch in der Oper; er bevorzugt dann breite Tempi. Aber er empfindet keineswegs nur orchestral, und das instrumentale Klangbild drängt sich dem Gesang gegenüber nicht über Gebühr hervor. Im Gegenteil verlangt er gerade auch von den Sängern, daß sie die Führung behalten, und ich habe das Gefühl, daß er damit wieder Raum schaffen wird für solche, die singen können, die mehr als nur Stimmaterial, die auch Stimmkultur besitzen. Steht doch jetzt die Dresdner Oper ohnedies an einem Wendepunkt, was ihren Mitgliederbestand anlangt. Vor allem bedarf der weibliche Teil des Personals einer Auffrischung und Verjüngung. Es fehlt an einer für die Wagnerpartien berufenen Vertreterin des jugendlich-dramatischen Fachs, einer ersten Koloratursängerin und einer Soubrette, die einmal die unvergessene Minni Nast den Dresdnern ersetzen könnte. Weit besser ist es um das männliche Personal bestellt. An Tenoristen sind nicht weniger als acht vorhanden! — Aber gleichwohl fehlen jetzt ein Spieltenor und einer, der die leichte Höhe für spezifisch italienische Partien hat, wenn Pattiera auf Reisen ist. Die beiden neuen Herren, Max Hirzel (Zürich) und Ludwig Eybisch (Erfurt), sind lyrische Tenöre mit nach der Höhe begrenztem Umfang. Im Baritonfach wird durch die Rückkehr Staegemanns zum Schauspiel eine Lücke, die der im übrigen viel verwendbare Arthur Fleischer nicht ausfüllt. Der neu verpflichtete baritonale Bassist Willy Baader (Bremen) wird seine Verwendbarkeit im Spielplan erst zu erweisen haben. Vorläufig steht er noch im Stadium des Noviziats. Also Busch sieht ein reiches Feld der Tätigkeit vor sich, aber schließlich auch ein aussichtsreiches und verlockendes. Als erste Neuheit für Dresden stellt er für den 3. Oktober Pfitzners „Palestrina" in Aussicht. Da wir außer „Christelflein" kein Bühnenwerk (!) von dem deutschen Meister kennen, so ist der „Palestrina" das erste, das ihn als Musikdramatiker würdig vertritt.

LONDONER SPAZIERGÄNGE

Opern-Epidemie — Ein ungeahnter Opern-Humor

Von S. K. Kordy

Es ist hochinteressant und jedenfalls auch hocherfreulich zu registrieren, in welch rapider Weise Musik im allgemeinen und große Oper im besonderen in der letzten Zeit in London fortgeschritten ist. Auf welchen Zweig der Musik das Auge auch fallen mag, überall gewahrt man das üppige Blühen, die gewaltige Entfaltung in schaffender und reproduzierender Kunst. Das Bestreben in England und ganz speziell in London, Schritt zu halten mit dem musikschaffenden Kontinent, hat in der letzten Zeit ganz kolossale Dimensionen angenommen. Der edle und sehr oft auch brausende

Ehrgeiz der Schaffenden, nicht minder derjenigen, die von der Musik in irgendwelcher Weise ernährt werden, kurz, die ganze große Gemeinde, deren Streben in der Hebung des musikalischen Geistes gipfelt, hat gerade in den jüngsten Tagen ganz gewaltige Fortschritte aufgewiesen. —

Was man vor einem Jahre noch für fast unmöglich gehalten hätte, hat sich zur Tatsache entwickelt. Im vorigen Jahre um diese Zeit standen wir noch ohne jegliche Oper in London.

So mancher Plan, der gut angelegt schien, scheiterte, als es sich darum handelte, ihn zu verwirklichen. Heute wirken vier Operngesellschaften im Weichbilde Londons. Die eine in Covent Garden unter dem stolzen Titel: The British National Opera Company, die zweite: die Royal Carl Rosa Opera Company im Kings-Theater Hammersmith, einer der heißhungrigsten Opernbezirke Londons, die dritte in dem neuerbauten Hippodrom des Bezirkes Golders Green, wo die famose Operntruppe des Mr. Philipps ihr Lager aufschlug. Die vierte Operntruppe hat ihr Schäfchen längst im Trockenen mit des „Bettlers Oper" und sieht der Vollendung des dritten Jahres — in ununterbrochener Reihe von Aufführungen — mit Zuversicht entgegen. Und überall prosperiert man — finanziell. Der Schatten fällt ausschließlich aufs Repertoire. Hier wird noch zu sehr dem verwöhnten und ebenso veralteten Geschmack des englischen Opernpublikums gefröhnt. Die ausgegebene Opernparole lautet: Liebe alles, was du kennst, und meide alles Unbekannte! Daher die zahllosen Wiederholungen und die Armseligkeit des Repertoirs. Das große Wort führt noch immer Puccini. Das Land seiner fetten Tantiemen heißt: England. Ist es zum Verwundern? — Nein, gewiß nicht. Wer soll ihm von lebenden Komponisten heute den Rang ablaufen! Es ist absolut niemand da, der ihn, wenn auch nur zeitweilig, verdrängen könnte. Doch, zu viel „Bohême", „Butterfly" und „Tosca" können selbst den stärksten Opernmagen in der Verdauung stören. Zur Ehre der neugegründeten British National Opera Company sei hier eingeschaltet, daß Mozart und insbesondere Wagner (drei vollständige „Ringe") und acht „Parsifal"-aufführungen stattfanden. Für die „Zauberflöte" war das Haus Wochen vorher ausverkauft. Das haben die Fortschrittler zustande gebracht! —

Der junge talentvolle Dirigent Eugen Goosens hat jüngsthin den Taktierstock mit der Feder vertauscht. In einem schwungvollen Artikel des Sonntagsblattes The Referee bespricht er die gegenwärtigen beklagenswerten Zustände unseres Opernrepertoirs. Mit ungestümer Wärme plädiert er für neue Ideen. „Wir brauchen neue Opern, ein ganz neues Repertoire! Wie der Spielplan heute besteht, können wir mit Erfolg nicht weiter arbeiten." So hat mir schon lange nicht jemand aus der Seele gesprochen. Und was ich speziell gern in London sehen würde, wäre eine modern eingerichtete Opernschule mit tüchtigem englischen und ausländischen Lehrkörper. Denn die meisten unserer stimmbegabten englischen Opernsänger sind auf dem Konzertpodium aufgewachsen und fühlen sich demgemäß dort zu Hause, während sie auf der Opernbühne oft wie im Finstern herumtappen. Allerdings bringen die meisten von ihnen, und zwar beiderlei Geschlechts, die Hauptbedingung mit sich: ganz auserlesen feine Stimmen. Allein die feinste Stimme macht noch keinen feinen Opernsänger. Wenn nicht intensives, absolut künstlerisches Spiel, freies Walten und Bewegen auf der Bühne Hand in Hand mit dem musikalischen Teil gehen, dann kann es keine wirklich künstlerische Leistung geben. Die jeweilige Rolle soll nicht nur schön gesungen, sondern sie soll ebenso dramatisch erfaßt und dargestellt werden.

Der amerikanische Konzertsänger Cecil Fanning, der jetzt sein viertes Gesangsrezital vollendete — alle vier mit ganz gleichem Programm (eine schauderhaft neue Idee) —, gab einem der Kritiker des „Musical News and Herald" — ein vornehmes Londoner musikalisches Wochenblatt — ein Interview. Er sagte unter anderem: „Das fortwährende Mißgeschick und die chronische Unsicherheit im Bestande Ihrer großen Oper ist hauptsächlich darin zu suchen, daß die Sänger insgesamt Konzertsänger und nicht trainierte Opernsänger sind." „And the methods of the Concert Singer are diametrically opposed to those of the operatic Artist." Im weitern Verlauf seiner Auslassungen betonte er noch, daß „der Konzertsänger seine eigene Atmosphäre kreiieren muß, was seine Gesangstechnik um so gediegener mache, weil er von keinerlei Szenerie oder Orchestereffekt unterstützt werde". — Soweit die amerikanische Stimme, mit einer Anschauung für Oper und Konzertsaal, die, wenn sie auch nichts wesentlich Neues sagt, dennoch als richtig und zweckentsprechend erscheint. Trotz seines nur kurzen Aufenthaltes in London hat der amerikanische Sänger viel Freunde „gemacht' — wie wir uns englisch ausdrücken — he has made friends, und sein kritisches Urteil zeigt von gesunder Auffassung. Über die Beschaffenheit der großen Oper, mit englischem Text, wird es noch lange zu debattieren geben. Denn für große Oper muß man erzogen und herangebildet werden. Für ihre normale Entwicklung ist nichts schädlicher als Halbheiten. Richard Wagners kritische Satire nach der „Tannhäuser"probe in Wien sollte als mahnende Überlieferung dienen: „Soweit die vorhandenen Kräfte reichen", wird man noch lange Operndarbietungen nachrufen können! —

Daß diese akute Operntagesfrage auch einen gewissen Beigeschmack von Humor hat, darüber sind wir von anderer Seite wieder belehrt. Es gehört mit zur Landessitte, daß unsere stereotypen Tagesfragen, von praktischer Seite besehen, stets in sogenannten Interviews ventiliert und oft tüchtig durchsprochen werden. Und so geschah es denn auch letzthin, als der erste Musikkritiker der „Daily Chronicle" sich die Anschauung des Prinzipals des Royal College of Music, Sir Hugh Allen, einholte, von dem auch andere Zeitungsstimmen ganz merkwürdige Opernpläne verkündeten. Das Interview dauerte ziemlich lange, doch schien es keineswegs langweilig. Sir Hugh entwickelte seine neuartige Operntheorie in etwas umfangreicher Form, indem er darauf hinwies, daß die Opern für ein Durchschnittspublikum viel zu lange ausgesponnen seien. „Was wir brauchen, ist nicht eine großangelegte Kompanie, die große und lange andauernde Opern aufführt, sondern eine Anzahl von kleinern Operngesellschaften, die ganz kurze Opern gibt." Und nun folgt der Klimax und das unerwartete Neue dieser wohlgemeinten Auseinandersetzungen. „Wir haben gegenwärtig", so entwickelte der Royal-College-Prinzipal des weitern, „zwei neue Opern in Vorbereitung: ‚The Shepherd of the Delectable Mountains' von Dr. Vaughan Williams und ‚Pickwick' von Dr. Charles Wood. Die Spieldauer der ersten Oper ist zwanzig Minuten, während die zweite Oper fünfzehn Minuten Aufführungszeit in Anspruch nimmt." Fast versagt einem die Feder, dieses Projekt einer weitern Besprechung zu unterziehen. Es ist so unsagbar absurd! —

Was ich für kaum möglich gehalten hätte, ist leider eingetroffen. Die beiden (Sie gestatten vielleicht, daß ich huste!) „Opern" sind inzwischen auf dem Theater des Royal College aufgeführt worden. Man erzählte sich, daß Leute, die mit Oberröcken und Regenschirmen ankamen, die halben Opern versäumten, da ein Teil ihrer Zeit in der Garderobe zugebracht werden mußte. — Wieder ein Beweis, daß echter Humor noch immer existiert. Und den hat große Oper entfacht!

MUSIKALISCHE PREISRÄTSEL

Wir bringen hier wieder einmal eine Anzahl Rätsel, von denen wir hoffen dürfen, daß sie unseren Lesern, vor allem, wenn ihnen die Lösung glückt, Spaß machen werden. Um aber den Eifer noch besonders anzufeuern, haben wir einige Preise angesetzt, die sich folgendermaßen verteilen: Der erste Preis beträgt **1000 Mark** und fällt dem zu, der alle neun Rätsel löst. Laufen verschiedene richtige Lösungen ein, so entscheidet das Los. — Als weitere Preise sind neben einigen Trostpreisen in Form kleiner Verlagswerke aufgestellt:

ein zweiter Preis mit ... 500 Mark
zwei dritte Preise mit je 150 Mark
zwei vierte Preise mit je 100 Mark

Auch hier entscheidet je nachdem das Los. Zur Preisbewerbung sind natürlich auch solche Bewerber zugelassen, die nicht für alle, sondern nur für einen Teil der Rätsel Lösungen einsenden. Der Schlußtermin ist auf den 15. Oktober d. J. festgesetzt. Der Name des Verfassers dieser Rätsel wird bei Veröffentlichung der preisgekrönten Lösungen bekanntgegeben.

*

DIE FEINDLICHEN KOMPONISTEN

Der „erst'" ließ unter lautem Schrei'n
In „zweiten" mit dem Freund sich ein,
Wobei er sich so schlimm benahm,
Daß schließlich es zum „dritten" kam.

VERWANDLUNG

Ruf' deinen Hund, beschmier' ihn ganz
Inmitten zwischen Kopf und Schwanz
Mit Ruß,
Daß als Tenor er sich sogleich dir zeigen muß.

LIEBELEI

Herr „Philosoph", was machen Sie?
Ich werd' das tadeln müssen,
Daß Sie, trotzdem euch trennt ein „i",
Die kleine Lene küssen.

AUFSTIEG

Mein' „erste" ist fürwahr ein Ton,
Ein Philosoph mein' „zweite";
In höchste Lagen führen schon
Vereint uns alle beide.

EINER AUS ZWEIEN

Mein „erstes" ist ein wahrhaft tragisch Wesen,
Als Operntitel ist es oft zu lesen.
Mein „zweites" auch schmückt den Theaterzettel,
Doch meistens nur in Kabarett und Brettl.
Führ' sie zusammen und das Ganze nennt
Italiens lebenden und größten Dirigent.

WORTRÄTSEL

Mein „erstes" riefen nach langem Streiten
Unsere Feinde aus lautem „zweiten".
Rasch folgte dem „ersten" das „dritte" gar,
Das nach dem „ersten" das „vierte" nicht war.

WORTRÄTSEL

Nimm rasch ein „h"
Dem Urgroßpapa
Und füg' ihm an
Den großen Mann,
Den Beatricens Schönheit einst erbaute.
Doch mach' es so, wie ich als Ganzes laute.

SILBENRÄTSEL

Nimmst du vom „reinen Tor" $^2/_3$ fort,
Die „erste" Silbe für das Ganze steht vor dir.
Der einst den Gral besaß am sichern Ort,
Sein Ende streich' — die „zweite" steht vor dir
Und auch die „dritte" Silbe — auf mein Wort.
Nun nimm das „Ganz'" und spiel' es am Klavier.

WORTRÄTSEL

Drei Worte stehen da,
Einsilbig, mit -e-h-.
Dem „ersten" folg' im tiefen Wald
Als Jäger ich der Spur.
Das „zweite" früh und nächtens schallt
Von hoher Kirchenuhr.
Das „dritte" tut, wer arg verliebt
Vom Schätzchen ist getrennt.
Das „Ganze", ohne „h", ergibt
Den schlimmen — — — — — — — — —.

Neuerscheinungen

Reverey, Heinrich: Stimmgesundes Sprechen und Singen durch Selbstunterricht. Gr. 8°. 135 S. Braunschweig und Hamburg, Georg Westermann. 1922.

Dahms, Walter: Die Offenbarung der Musik. Eine Apotheose Friedrich Nietzsches. Gr. 8°. 272 S. München, Verlag der Nietzsche-Gesellschaft im Musarion-Verlag A.-G.

Polko, Elise: Musikalische Märchen. Phantasien und Skizzen. 8°. 336 S. Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth. 1922. 100 M.

Goldmark, Karl: Erinnerungen aus meinem Leben. 8°. 154 S. Wien, Rikola-Verlag. 1922. Brosch. 60 M., in Halbleinen 75 M.

Hoffmann, E. T. A.: Briefe. Eine Auswahl. Herausgegeben und eingeleitet von Richard Wiener. Aus der Sammlung Romantik der Weltliteratur. 8°. 231 S. Wien, Rikola-Verlag. 1922. Brosch. 100 M., geb. 125 M.

Schwarz, Hermine: Ignaz Brüll und sein Freundeskreis. Erinnerungen an Brüll, Goldmark und Brahms. Mit einem Vorwort von Fel. Salten. 8°. 128 S. Wien, Rikola-Verlag. 1922. Brosch. 40 M., geb. 52 M.

Schiedermair, Ludwig: Mozart. Sein Leben und seine Werke. Mit Titelbild, 22 Einschalttafeln und 70 Notenbeispielen im Text. Gr. 8°. XIV und 495 S. München, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung. 1922. In Leinen geb. 300 M., in Halbfranz geb. 450 M.

Besprechungen

Pachelbel, Fuge in E-Moll (Orgel), herausgegeben von K. Erbe. Edition Steingräber.

Wenn uns von den alten Meistern erzählt wird, von denen Seb. Bach lernte, dann neigen wir leicht dazu, uns diese alten Herren als richtige vertrocknete Schulmeister vorzustellen, die nichts weiter zu tun hatten, als ihren „historischen Zweck" zu erfüllen. Doch wenn wir ihre nähere Bekanntschaft machen, dann stellen wir mit Staunen fest, daß sie Charakterköpfe eigenster Art waren, voll Feuer und voll Leben, ganz von der Heiligkeit ihrer Kunst durchdrungen. Johann Pachelbel, der Organist von St. Sebaldus in Nürnberg, war ein rechter Sonnenmensch, der mit einem Lächeln auf den Lippen durchs Leben schritt, allem Ungemach zum Trotz. Wenn ein Werk von ihm einem breiteren Publikum dargeboten wird, so gebührt dem Verlag und dem Herausgeber Dank. Die E-Moll-Fuge, die in den „Denkmälern deutscher Tonkunst" unter Pachelbels Klavierwerken zu finden ist, wurde von K. Erbe nach der Klavierausgabe von Commer für die Orgel bearbeitet. Pachelbel läßt zumeist, wenn eine Fuge dreistimmig dahinfließt und das Thema in einer vierten Stimme einsetzt, eine der andern Stimmen fallen und gelangt auf diese Weise sofort wieder zur Dreistimmigkeit. Erbe behält hingegen die Vierstimmigkeit bei, indem er eine obligate Stimme hinzufügt und bis zu einem geeigneten Punkt durchführt. Der ganze Schluß wurde reicher ausgestaltet. Gerade bei Pachelbel, der ein so überfeines Gehör hatte wie Mozart und der seine Tongebilde in gleitenden, schmiegsamen Linien führt, ist es schwer, Ausfüllungen vorzunehmen, ohne das Gesamtbild wesentlich zu ändern. Doch der Herausgeber verfuhr maßvoll und verständig, und so kann die Fuge auch in dieser Form empfohlen werden. Am Cembalo oder an einer alten Orgel ziehe ich mir allerdings das Original vor. Wer sich länger mit der Fuge beschäftigt, wird bald selbst erkennen, was der Herausgeber hinzufügte; durch den Druck ist das nämlich nicht kenntlich gemacht. M. Drischner

Th. Forchhammer, Sechs kleine Orgelstücke. Schweers und Haake, Bremen. Sechs Choralvorspiele, nach denen jeder greifen möge, der sich einmal von der modernen Chromatik und anderen Übermäßigkeiten erholen will. Sie sind in Form und Satz gut gearbeitet und zeugen von dem tiefen Gemüt ihres Schöpfers. Max Drischner

Johannes Conze, Basso ostinato und Quadrupelfuge über ein Beethoventhema. Für Klavier, op. 12. — Berlin und Leipzig, N. Simrock.

Unsere farbenfrohe Zeit des tonmalerisch-klangpoetischen Im- und Expressionismus in der Musik ist Künstlern von strenger polyphonischer Denkart und kontrapunktischer Schulung, gediegenster „Arbeit" im vorklassischen und klassischen Sinn und imitatorischem Satz wie dem längst in Berlin eingewurzelten Westfalen Conze nicht eben hold. Um so mehr erwächst mir die Pflicht, unsre Konzertpianisten großen und strengen Stils auf dieses ernste und großartig angelegte Klavierwerk eines ganz außerordentlichen Könners und Kontrapunktikers nachdrücklichst aufmerksam zu machen. Seine Idee ist so klar wie originell: aus dem Rhythmus , bezw. (im Baß) des Hauptthemas im ersten Satz von Beethovens Hammerklavier-Sonate op. 106 (pathetische Einleitung) entpuppen sich (Alla breve) als Basso ostinato die zwei ersten Takte des Trio (Presto, B-Moll) im Scherzo der gleichen Sonate; dieser Basso ostinato bildet dann, zu seinen vier Takten vervollständigt, zugleich das eröffnende erste Thema der Quadrupelfuge. Schon das als Basso ostinato bezeichnete „Präludium" ist streng kontrapunktisch gearbeitet: denn gleich die nach sinnigem Künstlerscherz (Anklang an Mozarts G-Moll-Sinfonie, Hauptthema des ersten Satzes) sich entwickelnden und später als drittes und viertes Thema in die Fuge übernommenen beiden Hauptkontrapunkte des Basso ostinato erscheinen fugiert, zusammengeführt oder enggeführt. Die Quadrupelfuge ist streng und meisterlich gearbeitet und im Schlußteil über dem Orgelpunkt F zu gewaltiger Macht und Klangfülle gesteigert. Man spürt im streng gebundenen Satz überall den Organisten; aber auch den männlich-kraftvollen, in sich gekehrten Norddeutschen, dem zu allem Ernst allerdings auch ein Teil kunstverständiger Nüchternheit mitgegeben wurde. Aber Dinge, wie der Schluß des Basso ostinato mit seiner eigensinnigen Verkürzung auf B-Des, wie der Schluß der Quadrupelfuge haben in ihrer barocken Größe und persönlichen Eigenart wirklich etwas „Beethovensches", etwas Genialisches, und erheben dieses, allen Konzessionen an Gefallen und Geschmack des großen Publikums weit aus dem Wege gehende wuchtige und wirklich einmal monumentale Klavierwerk zu einer hochbedeutenden und staunens-, ja bewundernswerten Ausnahmeerscheinung in der deutschen Klaviermusik der letzten Jahre. Dr. W. Niemann

Paul Hindemith, Sonate op. 11 Nr. 1 (Es-Dur) und op. 11 Nr. 2 (in D), für Violine und Klavier. B. Schotts Söhne, Mainz.

Den Namen Hindemith haben wir schon öfters in Verbindung mit den modernsten Bestrebungen unserer heutigen Musik gehört. Da wir diese in ihrer völligen Einseitigkeit durchaus ablehnen müssen, so kann es nicht wundernehmen, wenn wir ihn bis jetzt unter

den Nachahmern Schönbergs vermuteten, die das atonale Prinzip gerne zum alleinseligmachenden Dogma stempeln wollten. Das Studium der beiden vorliegenden Violinsonaten belehrte uns aber eines besseren. — Hier tritt uns wirklich eine Musik entgegen, die Hand und Fuß hat. Wohl birgt sie stark atonale Elemente, jedoch nur als Mittel zum Zweck und mit Tonalem ohne den schwer zu vermeidenden Bruch zu einem fruchtbringenden Ganzen verschmolzen. Daneben zeugt sie von strengem Formgefühl und einer geistigen Zucht, die bei der Sonate unerläßlich ist, heute aber wenig mehr gefunden wird. Hier gibt's kein haltloses Schwelgen in unendlichen Melodien und farbenprächtigen Akkordmassen. Hindemiths Kontrapunkt ist eisern, ja fast grausam. Er entbehrt des sinnlichen Wohlklangs und grenzt bisweilen ans Abstrakte. Wichtiger als das aber ist, daß wir es hier mit scharf umrissenen Charakterthemen zu tun haben, die wohl einfach und scheinbar primitiv in ihrem Wesen sind, aber von bestimmtem Wollen Zeugnis ablegen. Die technische Behandlung der Instrumente ist einwandfrei, erfordert aber routinierte Spieler.

An der Spitze des ersten Satzes der zweisätzigen Es-Dur-Sonate steht ein drängendes, von konzentriertester Kraft erfülltes Fanfarenthema. Scharf und ohne Überleitung hebt es sich von der darauffolgenden Gesangsgruppe ab. Diese setzt mit einer wehmütigen Melodie ein, die auch durch die Wiederholungen in Dur ihre schmerzlichen Züge nicht verliert. Nach einem kurzen Zwischensatz (S. 3, Takt 5/9) setzt eine zweite Melodie ein, in welcher die Melancholie zum wirklichen Schmerz verdichtet ist. Die Begleitung ist mit schneidender Chromatik gearbeitet. Nach einem zögernden Schlusse beginnt die Durchführung, die zuerst mit Motiven des zweiten Gesangsthemas bestritten wird. Man merkt, Hindemith hat seinen Beethoven gründlich studiert. Gleich der Anfang von F ab ist echt beethovensch, wenn hier das „Schmerzesmotiv" von brüsken ff-Schlägen unterbrochen wird und sich zuletzt in leidenschaftlichem Weh aufbäumt. Nach 43 Takten setzt das erste Gesangsthema wieder ein. Die Begleitung rückt allmählich in transzendentale Sphären, und die Melodie läuft zuletzt auf einem mystischen Orgelpunkt des wogenden Es-Dur-Akkordes aus. Wie aus einer andern Welt setzt unvermutet die Gruppe des Hauptthemas ein (wörtlich die 20 Anfangstakte) und beschließt den Satz mit ungemeiner Aktivität. Die Gruppen des ersten Satzes sind demnach streng in sich geschlossen, wodurch eine jede plastisch hervortritt. Eigentümlicherweise fehlt in der Durchführung das Hauptthema ganz. — Der zweite Satz ist, wie die Überschrift besagt, ein feierlicher Tanz. Eine ganz eigenartige, religiöse Stimmung spricht aus ihm, ähnlich wie aus dem Priesterinnenchor des Phtâ aus Verdis Aïda; oder, das Innere eines indischen Götzentempels steigt vor unserem innern Auge auf: Schleier wallen, Tänzerinnen stehen in ekstatischer Verzückung, dazwischen dumpfe Tamtamschläge. Es ist ein Spiegel jener düsteren orientalischen Mystik, auf deren Grunde uralte, gebundene Leidenschaften ruhen. Die ersten 45 Takte sind mit drei verschiedenen Themen und ihren Motiven gearbeitet. Ein Zusammenhang besteht zwischen dem zweiten Thema (A) und der zweiten Gesangsmelodie des ersten Satzes. Vom 45. Takte an beginnt die Violine eine inbrünstig in die Höhe dringende Weise, die sich in weltentrückten Sphären zu verlieren scheint. Das Klavier bewegt sich in seinen höchsten, gläsern klingenden Regionen, verbunden mit den bewußten, tiefen Tamtamschlägen. Allmählich wird in die streng feierliche Thematik des Anfangs übergeleitet. Wieder in die dumpfe Askese des Anfangs zurücksinkend verklingt der Schluß.

Von ganz anderem Inhalte ist die Sonate in D. Ein wildes Thema steht am Anfang des ersten Satzes, das alle Schranken der Tonalität durchbricht und sich in ungemessenem Trotze gebärdet. Nach einem breiten Übergang, der von einem stark drängenden Motiv beherrscht ist, das in der Durchführung wieder verwendet wird, tritt ein in sich gegründetes, männliches Thema auf. Es durchmißt mit zielsicheren Schritten die Es-Dur-Oktave. Ein mehr tändelndes, weibliches Thema schließt sich an und wird dann mit ersterem kontrapunktiert. Der Anfang der Durchführung ist geradezu ein kleines Meisterstück der Themenumbildung. Das trotzige Hauptthema wird in einen starren Rhythmus eingezwängt, von dem es umsonst loszukommen sucht. Eine kolossale Expansivkraft weist das umgebildete Übergangsmotiv (S. 2/6) auf. Hier sind wirklich elementare Töne vorhanden. Der Schluß ist ungemein straff gehalten. Das wilde Anfangsthema ist in einen scharfen Rhythmus gebannt, beherrscht von dem in der Violine liegenden ersten Gesangsthema. Das nennt man geistige Disziplin! — Der zweite Satz ist mit vier Themen gearbeitet im Sinne einer großen, erweiterten Liedform. Hier trifft man breite und starke Gefühlsausladungen. Besonders hervorzuheben sind die altertümliche Melodie zu Anfang und das von Sehnsucht geschwellte Gefühlsthema in H-Dur. Sehr schade ist, daß der Schlußsatz gegen das Vorhergehende bedeutend abfällt. Er beginnt mit einer sehr lebhaften Tanzmelodie. Aber schon im fünften Takt kommen allerlei bizarre Geschichten, die sich in ihrer unbefangenen Umgebung kurios genug ausnehmen. Und so immer wieder durch den ganzen Satz. Der Komponist achte auch darauf, daß ihm eigentümliche Wirkungen des Klaviers, wie z. B. S. 20 von C ab, nicht zur Manier werden. In dem langsamen Tanz der vorigen Sonate ist damit eine spezifische Wirkung erreicht, aber man wendet derartige Seltsamkeiten nicht oft ungestraft an.

Aus den betrachteten Werken glauben wir schließen zu können, daß Hindemith die Anlage zu Instrumentalwerken großen Stils besitzt. Die nötigen Kräfte sind da. Ob er jedoch hält, was er verspricht, ist eine andere Frage. Jedenfalls, die beiden Sonaten zeugen von einer ungewöhnlichen Begabung und seien hiermit allen geschulten Geigern aufs angelegentlichste empfohlen. W.

Adolf Weismann, Giacomo Puccini. In: Zeitgenössische Komponisten. Eine Sammlung herausgegeben von H. W. v. Waltershausen. XI. Heft. Drei-Masken-Verlag, München.

Die Darstellungsweise von Ad. Weismann eignet sich sehr gut für das Thema, das er hier zu behandeln hat. Es beginnt: „Wir wollen Puccini nicht tragisch nehmen. Er verträgt es nicht. Seine Begrenzungen sind offenbar" und gibt dann in leicht feuilletonistischer Manier eine gute Darstellung des Wesens Puccinis und seiner Werke. G. G

Joh. Seb. Bach, Ich will den Kreuzstab gerne tragen. — W. A. Mozart, Klaviertrio in E-Dur (Köchel-Verz. Nr. 542). Vollständige Reproduktion der beiden Autographen. München, Drei-Masken-Verlag.

Der sowohl durch schlechte wie gute Musik bekannte Verlag hat sich hier an eine ganz besondere Aufgabe gemacht: Er legt Autographen von Werken großer Meister in einer Reproduktion vor, daß sich der Besitzer eines derartigen Stückes ruhig den Spaß gestatten kann, dasselbe als wirkliches Autograph den Bewunderern seiner Schätze zu zeigen, wobei er sicher sein kann, daß viele auf die Täuschung hereinfallen. Denn auch das Papier ist derart ausgezeichnet imitiert, wobei nichts, auch nicht die gefranzten Ränder, vergessen ist, daß man Notenmanuskripte aus dem 18. Jahrhundert vor sich zu haben glaubt. Dazu kommt noch der Einband, der ganz in der Art gehalten ist, wie reiche Besitzer derartige Kostbarkeiten zu fassen pflegen. Nichts weist auf einen Verleger hin; erst auf der letzten Seite findet sich bei Angabe des betreffenden

Werkes auch ein kurzer Verlagsvermerk. Für gewöhnliche Sterbliche kommen nun trotz des relativ sehr billigen Preises selbst derartige „Autographen" nicht in Betracht, immerhin, will jemand einmal einem Musiker, der für derartiges Sinn hat, ein besonderes Geschenk machen, so eignen sich diese Verlagswerke in einer ganz eigenen Art dazu. -s.

Ludwig van Beethoven, Klaviersonate in C-Moll, op 111. Faksimile der in der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen Urschrift. (Drei-Masken-Verlag, München.)

Dieses Faksimile ist die dritte der bisherigen Nachbildungen Beethovenscher Klaviersonaten: Erich Prieger veröffentlichte schon vor Jahren das der As-Dur-Sonate op. 26, die Universal-Edition erst unlängst auch das der in Cis-Moll op. 27 II. Auf das hohe Verdienst von Veröffentlichungen der Art braucht hier kaum besonders verwiesen zu werden. Dem Musikfreund und Fachmann bilden sie den besten Ersatz für das Autograph, das natürlich in der Regel nur einmal vorhanden ist. (Gerade von der C-Moll-Sonate op. 111 befindet sich allerdings eine flüchtigere, also frühere eigenhändige Niederschrift des ersten Satzes im Beethovenhaus zu Bonn.) Dazu kommt der verhältnismäßig niedrige Preis (vor 1/4 Jahr 60 M., jetzt wohl höher), der auch heute noch manchem Musiker die Anschaffung gestattet. Wie bequem ist es Lehrern oder Studierenden ferner gemacht, die von ihm verwendete Ausgabe in zweifelhaften Fällen (deren bei Beethoven — ganz allgemein genommen — noch mancherlei vorkommen) mit seiner eigenen Handschrift zu vergleichen; von Erleichterungen bei der Vorbereitung neuer Ausgaben ganz zu schweigen. (Es sind deren freilich auch schon welche veranstaltet worden, die offenbar nicht einmal mit der großen kritischen Gesamtausgabe verglichen wurden.) — Es kann hier genügen, festzustellen, daß die Wiedergabe der Beethovenschen Notenschrift, die mit seiner Schreibschrift nur die Flüchtigkeit gemein hat, sich sonst aber in ihrer Feinheit als rechtes Augenpulver gibt, vorbildlich gelungen, gutes gelblich getöntes Papier verwendet und die Ausstattung auch sonst würdig und vornehm ist. — Schließlich noch eine kurze geschichtliche Bemerkung über die Herkunft des Autographs selbst: Da Beethoven die Erfahrung machen mußte, daß die Stecher und Korrektoren mit der eigenhändigen Niederschrift seiner von 1820 ab bei Schlesinger in Berlin und Paris veröffentlichten Werke nicht zu Rande kamen, entschloß er sich, dem Verlage nur noch Kopistenabschriften vorzulegen. So blieb das Autograph auch der letzten Klaviersonate offenbar in seinem Besitze und wurde 1827 von Artaria wohl aus seinem Nachlaß erstanden. Mit vielen anderen Beethovenautographen ging später auch diese Sonate in den Besitz der Kgl. Bibliothek in Berlin über. Hätte Beethoven die Urschrift an Schlesinger gegeben, wäre sie vielleicht 1826 bei dem Brande der Zweigfirma Moritz Schlesinger in Paris, wo sie 1823 gestochen wurde, mit umgekommen. — Die Faksimileausgabe des Drei-Masken-Verlags stammt aus dem Anfang dieses Jahres, ist also eine Art Jubiläumsveröffentlichung: Beethoven hat die Niederschrift auf der ersten Seite selbst mit dem Datum „am 13ten Jenner 1822" versehen. Dr. M. U.

J. S. Bach, Sechs Sonaten und sechs Suiten für Violine und Violine und Violoncello solo. Herausgegeben und eingeleitet von Ernst Kurth. In „Musikalische Stundenbücher". 8°, XXI und 157 S. München, Drei-Maskenverlag.

Unter den so verdienstlichen „Stundenbüchern" des Drei-Maskenverlags nimmt dieses insofern eine besondere Stellung ein, als es sich wie kaum eines für einsame Stunden eignet, auf Spaziergänge mitgenommen werden und Anlaß zu ernstesten musikalischen Studien und zum Nachdenken geben kann. Zu empfehlen ist diese Ausgabe auch des inhaltsreichen Vorworts wegen, das ihm E. Kurth, der Verfasser des Werkes, über den linearen Kontrapunkt gegeben hat und das dem Leser schließlich das Wissenswerteste dieses Buches vermittelt, ihm dasselbe aber natürlich keineswegs entbehrlich macht. Daß erst die jüngste Zeit diesen Werken Bachs gebührende Aufmerksamkeit schenke, keine so unbeachtet und unterschätzt gewesen seien, stimmt denn doch nicht, sie brauchten auch wirklich nicht auf ihre moderne Erklärung zu warten, um in stärkstem Grade zu fesseln. Einem eigentlich mißverständlichen Vortrag sind sie auch kaum ausgesetzt gewesen, was schon in der ganzen Natur des Violin- resp. Violoncellospiels liegt. Die Ausgabe gibt die Werke im Urtext, so daß gerade auch derjenige gern nach ihr greifen wird, der eine Ausgabe für den praktischen Gebrauch besitzt. Mißverständlich ist die Überschrift „sechs Sonaten für Violine solo", sofern bekanntlich drei dieser Solowerke Suiten sind. -s-

Albert Kranz, Werk 19, Passacaglia für Orgel. (C. F. Kahnt, Leipzig.)

Über einen schlichten achttaktigen Baß entwirft uns der Künstler hier eine Anzahl stimmungsvoller Tonbilder, die von einem soliden technischen Können und einer reichen Phantasie zeugen. Das nicht allzu schwere, in der Ausdehnung knapp gehaltene Werk wird eine starke Wirkung auslösen und kann zum öffentlichen Konzertvortrag bestens empfohlen werden.

Ludwig Boslet, op. 3, Sonate Nr. 1 für Orgel. (C. A. Klemm, Leipzig.)

Boslet hat diese schon früher erschienene Orgelsonate einer weitgehenden Umarbeitung unterzogen. Ob sich das wirklich lohnte? Die heute an Reger erzogene und geschulte junge Organistenschar wird kaum Gefallen an dieser braven, wohlgesitteten Musik finden, an der der harmonische Reichtum unserer neuen Musik, die bewegliche, unendlich reiche Ausdrucksfähigkeit der modernen Orgel spurlos vorübergegangen ist. Otto Burkert

Kreuz und quer

Kunst in der Schule. Ein Erlebnis als Beispiel Künstlern zur Nachahmung empfohlen. Ein herrlicher Sommertag 1914! Da klopfte es an die Stubentür meiner Dorfschule. Ich öffnete und stand einer reizenden jungen Dame im Touristenkostüm (Rucksack und Gitarre) gegenüber, die ohne Umschweife herausplatzte: „Gestatten, Herr Lehrer, daß ich Ihren Schulkindern mal eine kleine Freude mache?" „Aber natürlich, bitte!" Eins, zwei, drei, war sie drin! „Guten Tag, ihr Kinder; nun hört mal recht brav zu!"

Schon hatte sie sich den Stuhl neben das Katheder gerückt; ein paar Akkorde auf der Gitarre, und — sie begann zu singen: Lieder zur Laute. Aber wie!! — War mir's auf den ersten Blick klar, eine Dame aus besten Kreisen vor mir zu haben, so wurde ich gleich nach den ersten Tönen inne, daß sie auch eine allererste Künstlerin war. Wie wunderbar quollen diese Töne! Alte liebe Volkslieder, die meine Kinder alle kannten, neue, allerneueste Weisen zur Laute bot sie dar in einer Vollendung, die mir, der ich damals selbst erst noch ziemlich neubacken aus dem Konservatorium heraus war, nur in den Konzertsälen der Residenz entgegentrat. Dann erzählte sie ein reizendes, mir selbst unbekanntes Märchen, rezitierte auf meine Anregung die dritte

Betrachtung aus der „Glocke", die ich gerade mit meiner ersten Klasse behandelte, und gab zum Schluß noch einige allerliebste Schnurren feinster Art zum besten.

Bei den Kindern während des Vortrags Totenstille, dann unbeschreiblicher Jubel! Natürlich wurde von ihnen noch eine Zugabe zur Laute erbettelt. Und nun kam vielleicht das Wunderbarste von allem: Ein ernstes, mir ebenfalls unbekanntes Lied mit dem Kehrreim: „Wer weiß, ob wir uns wiederseh'n." Tiefernst und ergreifend, beileibe nicht rührselig. Wunderbar in die Stimmung passend! Kein Auge blieb trocken; meins auch nicht.

Dann erhob sie sich. „Lebt wohl, Kinder, bleibt recht brav und macht eurem Herrn Lehrer und euren lieben Eltern viel Freude! Adieu, Herr Lehrer!"

Ich selbst war keines Wortes mächtig, nur ein gestammeltes „Herzlichen Dank!" brachte ich heraus. Als sie mir zum Abschied an der Haustür die Hand bot, faßte ich mir doch ein Herz zu der ganz schüchternen Frage: „Dürfen wir nicht Ihren Namen erfahren, gnädige Frau?" (Den Ring an ihrer Rechten hatte ich inzwischen bemerkt.) „Tut ja nichts zur Sache!" „Dann auf Wiedersehen??" „Vielleicht!"

Jetzt erst gewahrte ich einen Herrn vor der Tür stehen, der offenbar eine Stunde lang da draußen gewartet hatte, ihren Gatten. Nur ein paar Worte wurden gewechselt; aber das merkte ich: durch und durch Aristokrat. Dann sah ich sie noch Arm in Arm die Dorfstraße hinabschreiten dem nahen Bad E. zu. (Die Kurliste daselbst hat mir ihren Namen schließlich doch verraten; aber „sie" wollte unerkannt bleiben, drum sei der Name auch hier nicht genannt; es war eine unserer „Größten".)

Königliche Kunst! So eine Überraschung, so eine Feierstunde! Welcher sittliche Gewinn für die Erziehungsarbeit der Schule! — Mit dem Unterricht war's natürlich aus für diesen Tag! Unvergeßlich blieb uns allen diese Feier.

Als ich $^3/_4$ Jahr später kurz vor der Osterentlassung die Frage aufwarf, welches denn für diese Klasse die liebste Schulerinnerung sei, da gab es — zu meiner Überraschung — nur eine ein- und freimütge Antwort bei all den Buben und Mädels, die ich mal lieber verschweige.

Richard Paul

Am 1. September schloß die Deutsche Festspielstiftung Bayreuth die Annahme der Zeichnung von Patronatsscheinen, nachdem durch die Summe von 6 Millionen Mark der gewünschte Erfolg erreicht ist und die Festspiele gesichert gelten konnten. Natürlich ist diese Summe durch die plötzlich eingetretene Geldentwertung wieder hinfällig.

Eine Opern-Rundreise großen Stils durch die Hauptstädte der Vereinigten Staaten von Nordamerika wird nach einem Plane des amerikanischen Impresarios Blumenthal der Intendant des Deutschen Opernhauses, Georg Hartmann, mit einem vollständigen Opernapparat während des nächsten Winters ausführen. Die Kosten des Unternehmens sind auf über 1 Million Dollar veranschlagt. Mit den „Meistersingern von Nürnberg" wird das Gastspiel am 29. Januar 1923 in Washington in der National Opera eröffnet.

Der Bau des Festspielhauses in Salzburg wird von dem Berliner Architekten Prof. Hans Pölzig ausgeführt werden.

Um die Pflege des Chorgesanges und des deutschen Volksliedes zu stärken, will das preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung jetzt eine neue Form staatlicher Anerkennungen für Gesangvereine verleihen. Es hat drei künstlerische Gedenkblätter schaffen lassen, die an Männer-, Frauen- und gemischte Gesangvereine auf Antrag und nur aus Anlaß des 50-, 75- und 100jährigen Jubiläums verliehen werden sollen. Die Verleihung ist nicht von der Verbindung eines Gesangswettstreites mit der Feier des Vereinsjubiläums abhängig. Voraussetzung ist jedoch, daß der Verein sich in jahrelanger ernster und erfolgreicher Arbeit überwiegend der Pflege des Chorgesanges und des deutschen Volksliedes gewidmet hat. Für die Befürwortung solcher Anträge sollen Bescheinigungen der großen Sängerorganisationen, und zwar des Deutschen Sängerbundes und des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes, dienen. Doch sollen ohne Engherzigkeit auch solche Vereine die Auszeichnung erhalten, die jenen Sängerorganisationen nicht angehören, aber nach sachverständiger Prüfung Förderung verdienen.

Verlängerung der Schutzfrist? Der Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten (Vorstand: Ludwig Fulda, Walter Harlan und Eduard Künnecke) forderte in einem Schreiben an das Reichsjustizministerium eine Revision der Berner Übereinkunft, um die Schutzfrist von 30 auf 50 Jahre hinaufzusetzen. Er weist darauf hin, daß Ungarn, Belgien, Frankreich 50 Jahre, Spanien sogar 80 Jahre ansetzt und außer Deutschland nur Österreich, die Schweiz und seit 1919 auch Schweden eine Schutzfrist von 30 Jahren kennt. Besonders sucht er den Einwurf zu entkräften, daß die Verlängerung der Schutzfrist die Werke des Künstlers dem Volke zu lange vorenthalte. Trotz der ablehnenden Antwort des Justizministers bittet der Verband von neuem, in Erörterungen über die Verlängerung der Schutzfrist auf 50 Jahre einzutreten.

Zwischen einem englischen Konsortium und der Direktion der Wiener Volksoper ist ein Vertrag geschlossen worden, wonach die Volksoper im Laufe der nächsten Spielzeit mit zehn neu ausgestatteten und neu studierten Werken in London und in den größeren englischen Provinzstädten gastieren wird.

Die Partitur von Richard Wagners Jugendoper „Das Liebesverbot" liegt nunmehr gedruckt vor. Das Werk wird unter Michael Ballings Leitung in Darmstadt zur Aufführung gelangen.

Eschenbach (Bayern). Im Liebfrauenmünster wurde kürzlich das Epitaph des Minnesängers Wolfram von Eschenbach feierlich enthüllt. Den Mittelpunkt der Enthüllungsfeier bildeten Gesänge geistlicher Texte aus Wolframs Parzival, für diesen Zweck eigens vertont. Im Anschluß hieran fand vor dem Standbild Wolframs auf dem Wolframplatz ein Huldigungsakt statt.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Spanische Stunde" von Ravel, „Frühlingsfeier" von Stravinsky, „Su mitra" von Pick-Mangiagalli, „Der einzige Mann" von Bruno Hartl, „Blaubart" von Offenbach-Sternheim (Frankfurt a. M., Städtische Bühnen).

„Schwanenweiß" von Weißmann (Bochum-Duisburg).

„Prinz Nachtwächter", Oper von Georg Göhler (Altenburg, Landestheater).

„Das Bild der Favoritin" von Joseph Snaga (ebenda).

KONZERTWERKE

„Orchesterstück" von Adolf Busch, „Variationen" von Schulhoff, „Phantastisches Intermezzo von Bagier, „Orchesterlieder" von Rudolf Siegel, „Orchesterlieder" von Smigelski, „Herbstnacht" von Beilschmidt (Bochum, Städtisches Orchester).

Stattgehabte Uraufführungen

KONZERTWERKE

„Der heilige Augustinus", Oratorium von Franz Müller (Linz a. D.).

„Heimat-Sinfonie" von Franz Neuhofer (ebenda).

Klaviersonate C-Moll op. 23 von Adolf Busch (Berlin, Singakademie).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Von deutscher Seele", romantische Kantate von Pfitzner (München, 29. August, Nationaltheater).

„Dem Vaterland" für Männerchor mit Orchester von Rudi Stephan (Krefeld).

„Mariä Heimgang", Oratorium für Soli, Chor und Orchester von P. Gregor Molitor (Münster).

„Hymnus an die Tonkunst" von Alexander Friedr. Landgraf von Hessen (Frankfurt a. M., Rühlerscher Gesangverein).

„Golgatha", „23. Psalm", „Vater unser" von Alfred Hartig (Buchholz).

„Das Sühnopfer des neuen Bundes", Oratorium von Karl Loewe (Krieglach, Steiermark).

Musikfeste und Festspiele

Zehntes deutsches Bachfest der Neuen Bach-Gesellschaft in Breslau vom 7. bis 9. Oktober. Das Fest, das wieder zur früheren Dreitätigkeit zurückkehrt, steht unter der künstlerischen Leitung der Professoren Dr. G. Dohrn und Dr. M. Schneider, bringt nicht weniger wie sieben Veranstaltungen, nämlich ein Orgelkonzert und ein Kirchenkonzert (1. Tag), einen Gottesdienst und ein zweites Kirchenkonzert (2. Tag), die Mitgliederversammlung, eine Kammermusik und ein Orchester- und Chorkonzert (3. Tag), verspricht also ziemlich anstrengend zu werden. Das Orgelkonzert (W. Reimann) ist vor allem Orgel- und Vokalwerken des 17. Jahrhunderts gewidmet und wird von W. Reimann und dem seiner Leitung unterstehenden Kirchenchor zu St. Maria Magdalena bestritten, die beiden Kirchenkonzerte bringen außer zahlreichen Bachschen Werken (darunter die Trauerode und das Magnifikat) solche von Schütz, J. P. Krieger, J. Christ. Bach. Die Kammermusik ist völlig, das Orchesterkonzert zum größten Teil (Werke von G. M. Monn und J. Christ. Bach) Bach gewidmet. Als Solisten sind die Besten ihres Faches gewonnen worden, so die Damen L. Leonard, E. Wolf-Brand, J. Durigo, die Herren G. A. Walter, Rosenthal, A. Busch, P. Grümmer.

Musik im Ausland

Granada. Das Andalusische Musikfest wird einen Wettbewerb der volkstümlichsten Sänger alter andalusischer Musik bringen und dadurch Freunden spanischer Musik Gelegenheit bieten, andalusische und arabische Melodien kennenzulernen.

Zürich. Das Komitee der Internationalen Festspiele hat sich trotz des diesjährigen Defizits entschlossen, auch im nächsten Jahr wieder Festspiele zu veranstalten. Die Festspielzeit, Anfang Juni 1923 beginnend, dürfte sich über etwa drei Wochen erstrecken.

Tokio. Die hiesige „Japan Universal Music Society" veranstaltete zum Besten deutscher Studenten ein Konzert, dessen Ertrag von 500 Yen je zur Hälfte der Universität Berlin und dem Konservatorium Leipzig überwiesen wurde.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Berlin. Eine Tagung für künstlerische Körperschulung veranstaltet in den Tagen vom 5. bis 7. Oktober das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Verbindung mit dem Bund entschiedener Schulreformer, dem Deutschen Reichsausschuß für Leibesübungen und der Zentralkommission für Sport und Körperpflege. Zum erstenmal wird die Möglichkeit gegeben, die verschiedenen Unterrichtsweisen von Dalcroze, Mensendieck, Rudolf von Laban, Loheland, Rudolf Bode, Elizabeth Duncan nebeneinandergestellt zu sehen. Die praktischen Vorführungen, die sich auf die ersten beiden Tage verteilen, werden ergänzt durch Vorträge, in denen Dr. Ludwig Klages (Zürich) über das Wesen des Rhythmus, Paul Bekker (Frankfurt) über die Bedeutung der Musik für die künstlerische Körperschulung, Dr. Franz Kirchberg über die Bedeutung der Physiologie, Fräulein Clara Schlaffhorst über die Atmung, Max Tepp und der Leiter der Wickersdorfer Schulgemeinde Martin Luserke über künstlerische Körperbildung in der Schulgemeinschaft sprechen werden. Die Veranstaltung ist nicht für besondere Lehrerkreise bestimmt, sondern allen zugänglich, die sich mit diesen für die Heranbildung eines gesunden Geschlechts so wichtigen Fragen beschäftigt haben oder zu ihnen selbständig Stellung nehmen wollen. — Die Teilnehmergebühr beträgt 150 Mark, Angehörige von Jugendverbänden zahlen den halben Preis. Anmeldungen und Anfragen sind möglichst frühzeitig an die Geschäftsstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Str. 120, zu richten.

Stuttgart. Die Opernschule an der Württ. Hochschule für Musik ist nunmehr durch die Einrichtung einer Probebühne gesichert, ihre Arbeit konnte im September beginnen.

Hannover. Das Städtische Konservatorium beging jüngst die Feier seines 25jährigen Bestehens. Eine der vier Veranstaltungen bildete ein Klavierabend Walter Giesekings, des ehemaligen Schülers des Konservatoriums. Auch fielen dem Institut anläßlich des Jubiläums zwei Stiftungen zu, die eine vom Landesdirektorium, die andere von der Firma Grotrian-Steinweg, Braunschweig.

Weimar. Der Jahresbericht der Staatlichen Musikschule zu Weimar erhält sein besonderes Gepräge durch das Jubiläum ihres fünfzigjährigen Bestehens. (S. den Aufsatz von Dr. Otto Reuter in der Z. f. M. Nr. 12, 89. Jahrg., S. 275.) Die Anstalt zählte im Jahre 1922 299 Studierende. Der Zuzug war nach wie vor so stark, daß längst nicht alle angemeldeten Schüler aufgenommen werden konnten, so daß immer mehr die Berufsstudierenden und darunter besonders Orchesterschüler bevorzugt werden mußten. Im Laufe des Schuljahres fanden 25 interne und 6 öffentliche Übungsabende, 10 Schülerabende und 21 Konzertveranstaltungen statt, von den Konzerten der Festwoche abgesehen. Diese selbst brachte Kammermusikabende, eine „Hänsel und Gretel"-Aufführung der Opernschule, ein Orgelkonzert, zwei Festkonzerte und im Deutschen Nationaltheater den Festaktus, der dem Andenken Carl Müllerhartungs, des Begründers und langjährigen Direktors der Anstalt, gewidmet war. — Aus Anlaß des Jubiläums wurde eine in Panses Verlag, Weimar, erschienene Festschrift herausgegeben, die die gesamte Entwicklung der Musikschule behandelt und Beiträge von Bruno Hinze-Reinhold, Dr. Otto Reuter, M. Meyer-Olbersleben, Dr. R. v. Mojsisovics, Rich. Wetz u. a. enthält. Besonderen literarischen Wert erhält die Schrift durch die Veröffentlichung unbekannter Liszt-, Wagner- und Bruckner-Briefe. — Das neue Schuljahr 1922/23 beginnt am 25. September. Die Aufnahmeprüfungen

finden am Freitag, den 22. September und Sonnabend, den 23. September vorm. 9—12 Uhr statt.

Salzburg. Das autosuggestiv-gymnastische Fingersportsystem Energetos-Ritte wurde nunmehr auch am Konservatorium des Mozarteums speziell als Prüfungsthema für Musiklehraspiranten und -aspirantinnen obligatorisch eingeführt.

Von Gesellschaften und Vereinen

Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands blickt auf ein reiches Arbeitsjahr zurück. Wir entnehmen dem inhaltsreichen Bericht über seine letzte Hauptversammlung u. a., daß die Konzertabteilung 165 Veranstaltungen in Berlin besorgte und die Engagementsvermittlung sich gehoben hat, der Verband aber keine Abschlüsse für seine Mitglieder tätigen kann, wenn diese sich in ihren Ankündigungen als durch andere Firmen vertreten bezeichnen. Erfolge wurden u. a. auf dem Gebiet der Lustbarkeitssteuer, der Verhinderung der Konzessionierung von Konzertagenturen erzielt. Ferner hat der Verband im Außenhandelsausschuß für Musikinstrumente darauf hingewirkt, daß die Ausfuhr gebrauchter Klaviere praktisch unmöglich gemacht worden ist. Vorstandsvorsitzender ist X. Scharwenka, Vorsitzender des Verwaltungsrates Dr. R. Cahn-Speier.

Würzburg. Anläßlich des Stiftungsfestes des Akademischen Gesangvereins Würzburg kam als Einleitung des Festkonzertes ein Festmarsch des 1. Vereinsdirigenten J. B. Zeller zur Uraufführung. Auch die Musik zu einem Festspiel vom gleichen Komponisten und die zu einer Groteske von Benno Ziegler fanden viel Beifall.

Dem Berliner Sängerbund und dem Gau Berlin des Deutschen Arbeitersängerbundes wurden vom Magistrat der Stadt Berlin je 10000 Mark zur Unterstützung der Bestrebungen der Chorvereine überwiesen. Als Gegenleistung verlangte die Stadtverwaltung die Veranstaltung von 46 (?) Gesangsaufführungen in Parks und auf öffentlichen Plätzen während der Sommermonate.

Persönliches

Prof. Adolf Busch wird mit Rud. Serkin als Begleiter während des kommenden Winters größere Konzertreisen nach Spanien, Holland, der Schweiz, Italien und Skandinavien unternehmen.

Hans Roessert, ein Schüler Siegmund v. Hauseggers, wurde als erster Kapellmeister an das Stadttheater Klagenfurt verpflichtet.

Prof. Alfred Cairati wurde als Lehrer für Sologesang an die Württ. Hochschule für Musik berufen.

Prof. Walter Bachmann und Kammervirtuose H. Lange wurden von dem Dresdner Tonkünstlerverein zu Ehrenmitgliedern ernannt.

Rektor Große-Weischede wurde in Anerkennung seiner Verdienste von der Bochumer Altstadtgemeinde zum Kirchenmusikdirektor ernannt.

Unser Mitarbeiter Ferd. Rhein, ein junger Würzburger Pianist, wird den Loewe-Balladensänger Karl Götz vom Oktober ab auf seinen ausgedehnten Konzertreisen begleiten.

Dr. Hermann Ungers, des Kölner Komponisten, drei Orchesterskizzen „Nacht", die ihre Uraufführung während des Tonkünstlerfestes 1914 erlebten und seitdem auch in einer Reihe deutscher Städte zur Wiedergabe gelangten, werden im nächsten Winter vom Sinfonieorchester in Chicago aufgeführt werden.

Prof. Dr. Carl Fuchs, wohl sicher der Senior der deutschen Musikkritik, starb am 24. August in Danzig im Alter von 84 Jahren. Wir werden des verdienstvollen Mannes in einem besonderen Artikel gedenken.

Ernst Krauß, der Tenor des Berliner Opernhauses, verläßt dieses mit Ablauf der Sommerzeit.

Dr. Georg Göhler hat am 9. September seine Tätigkeit als Kapellmeister und Leiter der Altenburger Oper begonnen. Zur Uraufführung gelangt in der Spielzeit seine Oper „Prinz Nachtwächter".

R. Stöhr, der Wiener Komponist, hat ein neues Werk für gemischten Chor, Soli und Orchester, „Notturno sinfonico" (Text von dem Schweizer Dichter Hans Reinhardt), vollendet.

Xaver Scharwenka, der Berliner Pianist und Komponist, hat seine Lebenserinnerungen geschrieben, die im Verlag von K. F. Köhler, Leipzig, erscheinen werden.

Max Hofmüller, Hannover, wurde ab 1. Oktober als Oberspielleiter an die Leipziger Städtische Oper verpflichtet.

Ein neuer Musikertitel. Professor Sigmund von Hausegger, dem Direktor der Akademie der Tonkunst in München, wurde vom bayrischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus der Titel „Präsident der Akademie der Tonkunst" verliehen. Wir fürchten, daß sich mit derartigen Titeln die deutsche Musik geradezu blamiert.

Karl Schäffer, der bisherige Oberregisseur, Dramaturg und stellvertretende Direktor der Leipziger Oper, wurde zum Nachfolger des nach Nürnberg berufenen Dr. Maurach zum Intendanten des Dortmunder Stadttheaters gewählt.

Hans Schilling, der Direktor der Musikschule und Leiter des Oratorienvereins in Augsburg, ist infolge Differenzen mit der Stadt und der Presse von seiner Dirigentenstelle nach erst kurzer Tätigkeit zurückgetreten.

Musikdirektor F. Max Anton, Osnabrück, wurde als Nachfolger des in den Ruhestand getretenen Prof. Hugo Grüters zum städtischen Musikdirektor in Bonn ernannt.

Konzertnachrichten

Berlin. Eine vollständige Aufführung der Minnelieder für Männerchor ohne Begleitung von Erwin Lendvai (op. 21) findet am 18. September in Gegenwart des Deutschen Sängerbundes durch den Erfurter Männergesangverein unter Leitung von Joseph Thienel statt.

Dresden. Prof. Dr. Alomia Robles, der als erster die Melodien der Inkas gesammelt hat, wird im Oktober in einem Konzert der deutsch-spanischen Gesellschaft diese Musik zum erstenmal aufführen.

Jena. Im Rahmen der Volkshochschule fand auch in diesem Jahre wieder ein acht Abende umfassender Bachzyklus unter Leitung Prof. Willy Eickemeyers und unter Mitwirkung von Lehrern und Schülern des Konservatoriums statt. Es kam zur Gründung einer Bachgemeinde, der sofort nahezu 100 ordentliche Mitglieder beitraten. Die neue Gemeinde beabsichtigt, jährlich vier Konzerte zu veranstalten. Prof. Willy Eickemeyer wurde zum künstlerischen Leiter gewählt.

München. Hans Pfitzners romantische Kantate „Von deutscher Seele" hinterließ bei der Münchener Erstaufführung am 29. August im Nationaltheater tiefste Eindrücke. Die begeisterten Zuhörer riefen nach der ersten Abteilung und zum Schlusse den Komponisten, ferner den Leiter der Aufführung, Bruno Walter, und die Solisten immer wieder heraus. H. Stahl

Verschiedene Mitteilungen

Hugo Kauns „Requiem" und Heinrich Zöllners „Babylon", zwei Männerchorwerke großen Stils, werden demnächst bei F. E. C. Leuckart, Leipzig, erscheinen.

In den Leipziger Gewandhauskonzerten wird in der bevorstehenden Konzertzeit u. a. E. Sträßers Sinfonie,

Kurt Atterbergs „Meeressinfonie" und Karl Prohaskas Chorwerk „Frühlingsfeier" zur Aufführung gelangen.

Händels „Jephta" in der Bearbeitung von Hermann Stephani wird in diesem Winter in Basel, Budapest, Düsseldorf, Essen, Glauchau, Siegen, Straßburg und in anderen Städten zur Aufführung gelangen.

Das August-Septemberheft 1922 der Grotrian-Steinweg-Monatsblätter ist insofern bemerkenswert, als sich die Firma, um eine verbilligte Produktion und eine erhöhte Lieferungsbeschleunigung zu erzielen, entschlossen hat, die Zahl ihrer Modelle auf die mindest notwendige zu beschränken. Es sollen in Zukunft Ausführungen in solchen Holzarten, nach denen nur ganz selten gefragt wird, nicht mehr vorgenommen werden. Jedoch wird wie bisher hinsichtlich der inneren Qualität dem Geschmack des Publikums vollauf Rechnung getragen werden. Die Verringerung der Modelle bezieht sich also lediglich auf Äußerlichkeiten. Die dem Hefte beigegebenen Drucke des Grotrian-Steinweg-Saales in Düsseldorf und Leipzig in ihrer vornehmen Einrichtung erhöhen den Wert dieser Nummer in besonderem Maße.

Geschäftliche Mitteilungen

Um keinerlei Mißverständnissen Raum zu geben, sei bemerkt, daß nunmehr, nachdem der Sommer zu Ende ist, die Z. f. M. wieder regelmäßig zweimal im Monat erscheint. Die Juli- und August-Doppelnummern waren eine Sommereinrichtung.

* *

Diesem Heft liegt ein Prospekt des Verlags Carl Stephenson, Wien, über Leopold Mozarts „Versuch einer gründlichen Violinschule" mit der Einladung zur Subskription bei. Der Verlag bittet uns, darauf hinzuweisen, daß die Ausgabe soeben erschienen ist und der derzeitige Preis für die gewöhnliche Ausgabe Mk. 300.— und für die bessere Mk. 600.— beträgt.

* *

Unfruchtbarkeit des zeitgenössischen Musikschaffens. Zu diesem Artikel im letzten Heft ergänze in der Anmerkung Seite 362 die Worte: und die daraus resultierende „Kritik einer" Überschätzung etc.

Abrechnung über die Eingänge für das Grabdenkmal Hugo Riemanns

Der unterzeichnete Ausschuß zur Errichtung eines Grabdenkmals für Hugo Riemann ließ seinen Aufruf zu Beginn des Jahres 1920 hinausgehen. Zahlreiche Freunde, Schüler und sonstige Verehrer des Meisters haben sich durch Beiträge um das Werk verdient gemacht. Dieses war von vornherein dem schlichten Wesen des ebenso großen Gelehrten und Musikers wie Menschen angemessen, also keineswegs prunkvoll gedacht. Die dazu nötige, auch schon nicht geringe Summe aufzubringen, bedurfte es freilich in unseren Tagen geraumer Zeit, zumal da man vorwiegend auf Gaben aus Lebenskreisen der Kunst und Wissenschaft angewiesen war. Die Spenden wurden in die Hände der Hinterbliebenen des Verblichenen gelegt, die das Werk dem namhaften Leipziger Bildhauer Prof. Felix Pfeifer anvertrauten. Wie bekannt, konnte das Grabdenkmal auf dem Leipziger Südfriedhofe inzwischen aufgestellt und enthüllt werden. Zu seinem Preise kann nichts Besseres gesagt werden, als daß es ganz aus dem Geiste Hugo Riemanns gelungen ist. — Den Spendern auch im Namen der Hinterbliebenen den herzlichen Dank der Unterzeichneten!

a) Einnahmen:

	M.
Prof. Dr. H. Abert, Leipzig	100.—
Prof. Dr. W. Altmann, Berlin-Friedenau	10.—
Ellen Andersson, Kopenhagen	20.—
Joh. André, Offenbach	50.—
Martha Baldauf, Plauen i. V.	5.—
Prof. Dr. M. Bauer, Frankfurt a. M.	25.—
Dr. G. Becking, Erlangen	20.—
Dr. W. Behrend, Kopenhagen	30.—
Sammlung Dr. W. Behrend (Direktor Prof. Anton Svendsen und Mitglieder des Lehrerkollegiums des Kgl. Dän. Musikkonservatoriums 150.—; Organist Felsing und Musikreferent G. Hauch zusammen 35.—)	185.—
H. Bewerunge, Cöln a. Rh.	100.—
Elise v. Biema, Hamburg	100.—
Dr. Blume, Leipzig	300.—
Dr. Karl Bräuer, Weißer Hirsch	5.—
Breitkopf & Härtel, Leipzig	300.—
Dr. Fr. v. Brzezinski und Frau, Warschau	10.—
Staatl. Musikdirektor E. Callies, Pyritz	15.—
Prof. Dr. W. Courvoisier, München	5.—
Deutscher Musikerverband, Berlin	200.—
Marg. Diller (von der Musikgruppe Danzig)	100.—
Dr. A. Einstein, München	50.—
A. Friedenthal, Berlin	10.—
Geheimrat Prof. Dr. M. Friedländer, Berlin	30.—
Sa.	1670.—

	M.
Übertrag	1670.—
Ignaz Friedman, Berlin	2000 —
E. Fromaigeat, Paris	50.—
Sammlung Prof. Dr. Carl Fuchs †, Danzig (Danz. Musiklehrerinnengruppe 100.—; Danz. Orcheterverein 100.—; Frau N....n 30.—; Frau Dr. Orfanowski, Berlin 20.—; Herr Gottschalk, Zoppot 20.—; Frl. Keilberg 13.—; Dr. med. Fuchs 10.—; Konzertmeister Prins 10.—; Moritz Lietzau 10.—; Frau Bühring 10.—; Frau Rektor Wagner 10.—; Herr Marotzki 10.—; Prof. Dr. C. Fuchs 341.—)	684.—
E. Gericke, Stettin	50.—
Prof. Paul Graener, Leipzig	10.—
H. Graf, Neuhausen (Schweiz)	25.—
Prof. Dr. W. Gurlitt, Freiburg i. B.	20.—
Johannes Haarklou, Christiania	50.—
Konzertmeister H. Hamann, Leipzig	10.—
Prof. Dr. Angul Hammerich, Kopenhagen	50.—
Musikdirektor C. Hänsgen, Weimar	20.—
A. Held, Bonn	5.—
Kapellmeister H. O. Heyde, Leipzig-Thonberg	25.—
Kapellmeister O. Heß †, München	15.—
Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig	20.—
Paul Hirsch, Frankfurt a. M.	50.—
Diakonus P. Holstein, Leipzig-Mockau	10.—
Hochschule für Musik, Mannheim	30.—
Sa.	4794.—

	M.
Übertrag	4794.—
Hochs Konservatorium, Frankfurt a. M.	100.—
Kammersänger A. Kase, Naumburg	50.—
Prof. Fr. Kauffmann, Magdeburg	30.—
Kurt Kern, Leipzig	30.—
Dr. G. v. Keußler, Hamburg	50.—
Prof. Dr. O. Kinkeldey, New York	244.—
Postsekretär J. Kirchhoven, Düsseldorf	1.—
B. Knetsch, Berlin	30.—
Konservatorium der Musik, Leipzig	100.—
Geheimrat Prof. Dr. A. Köster, Leipzig	20.—
Dr. Kurt Kreiser, Dresden	5.—
Prof. Krill (Max Hesses Verlag), Berlin	600.—
Prof. Dr. Th. Kroyer, Heidelberg	10.—
M. Lehmann, Grimma	5.—
Erwin Lendvai, Jena	25.—
Sammlung Lisbeth Liebmann, Leipzig (Beatrice Cramme 15.—; Christo Pantscheff 10.—; Edith Böhme 25.—; Mar a Fack 10.—; Gerda Eichwede 10.—; Walter Meyerstein 20.—; Else Liebetrau 10.—; Grete Barth 10.—; K. v. Rudloff 10.—; Lisbeth Liebmann 5.—; sämtlich in Leipzig. K. Richter, Borna b. Leipzig 5.—)	130.—
Carl Linnemann, Leipzig	50.—
Hofrat Richard Linnemann, Leipzig	50.—
Hans Lißmann, Leipzig	5.—
Frau Prof. Loewy, Freiburg i. B.	10.—
Prof. Otto Lohse, Leipzig	10.—
Franz Ludwig, Münster	20.—
M. Lutz, Friedrichshafen	5.50
Dr. W. Magnus, Hamburg	50.—
Dr. L. Meinecke, Coblenz	10.—
Dr. C. R. Mengelberg, Amsterdam	50.—
W. Mengelberg, Amsterdam	50.—
H. Mennicke, Leipzig	25.—
Dr. Meyer-Reinach, Kiel	20.—
Dr. H. J. Moser, Halle a. S.	5.—
Dr. E. H. Müller, Dresden	20.—
Org. F. Müller, Freiberg	25.—
Musikpädagogischer Verband, Prag	90.—
Musikwissenschaftl. Institut der Universität Leipzig	420.—
Musikwissenschaftliches Seminar, Bonn	56.—
— nn, Leipzig	540.—
Amadeus Nestler, Leipzig	10.—
Frl. Nickel, Danzig	10.—
Geheimrat Prof. Dr. Arthur Nikisch †, Leipzig	20.—
Sa.	7775.50

	M.
Übertrag	7775.50
Prof. Siegfried Ochs, Berlin	25.—
Prof. E. Paul, Leipzig	10.—
Generalmusikdirektor Prof. Dr. H. Pfitzner, Unterschondorf	20.—
August Pohl, Cöln a. Rh.	20.—
A. Prümers, Recklinghausen	20.—
Prof. Dr. A. Prüfer, Leipzig	50.—
Eugen Richter, Chemnitz i. Sa.	20.—
C. F. Röder, Leipzig	100.—
Wilhelm Rohde, Kopenhagen	100.—
Prof. Dr. Curt Sachs, Berlin	10.—
Dr. D. Fr. Scheurleer, Haag	500.—
M. Schläg, Breslau	10.—
Felix Schmidt, Berlin	10.—
Tilla Schmidt-Ziegler	5.—
Eva Schneider, Leipzig-Gohlis	20.—
Prof. Dr. Max Schneider, Breslau	20.—
Prof. Dr. Schnoor, Neumünster	30.—
Dr. Gottfried Schultz, München	5.—
Prof. Dr. Rudolf Schwartz, Leipzig	15.—
Georg Seibt, Chemnitz	10.—
Sieler & Vogel, Leipzig	300.—
Hugo Sočnik, Danzig	14.—
Oscar G. Sonneck, New York	200.—
W. Barclay Squire	125.—
Dr. R. Steglich, Hannover	10.—
Prof. Dr. Fr. Stein, Kiel	25.—
Steingräber Verlag, Leipzig	100.—
Prof. Carl Straube, Leipzig	10.—
Geheimrat Prof. Dr. Strümpell, Leipzig	10.—
Emil Sulzbach, Frankfurt a. M.	50.—
Kommerzienrat Aug. Sußmann, Leipzig	100.—
Dr. Hermann Suter, Basel	200.—
Dr. M. Unger, Leipzig	40.—
Verband der Orchester- und Chorleiter, Nürnberg	20.—
Dr. H. Volkmann, Dresden	5.—
Prof. Dr. P. Wagner, Freiburg (Schweiz)	50.—
A. Weidig, Chicago	500.—
Otto Weinreich, Leipzig	5.—
Wermbter, Danzig	20.—
F. Werneck-Brüggemann, Cassel	5.—
Prof. Dr. Johannes Wolf, Berlin	20.—
Dr. Werner Wolffheim, Berlin-Grunewald	100.—
Prof. Carl Zuschneid, Frankfurt a. M.	20.—
Bankzinsen	39.50
Sa.	10744.—

b) *Ausgaben:*

1400 Aufrufe	102.80 M.
Zahlkarten	29.70 „
Briefumschläge	21.— „
Postgeldauslagen	70.50 „
Sa.	224.— M.

Nach Abzug der Ausgaben stand die Summe von 10520 Mk. zur Verfügung.

Leipzig, Juli 1922.

DER AUSSCHUSS ZUR ERRICHTUNG EINES GRABDENKMALES FÜR HUGO RIEMANN

Prof. Dr. Hermann Abert, Leipzig; Prof. Dr. Guido Adler, Wien; Prof. Dr. Wilhelm Altmann, Berlin; Dr. Alfred Einstein, München; Geh. Regierungsrat Prof. Dr. phil. et jur. Max Friedländer, Berlin; Dr. Theodor von Frimmel, Wien; Prof. Dr. Carl Fuchs †, Danzig; Prof. Dr. Angul Hammerich, Kopenhagen; Prof. Dr. Engelbert Humperdinck †, Berlin; Max Kalbeck †, Wien; Prof. Dr. Theodor Kroyer, München; Dr. Hans Joachim Moser, Halle a. d. S.; Prof. Dr. Hermann Müller, Paderborn; Geh. Hofrat Prof. Arthur Nikisch †, Leipzig; Prof. Siegfried Ochs, Berlin; Generalmusikdirektor Prof. Dr. Hans Pfitzner, München; Prof. Dr. jur. et phil. Artur Prüfer, Leipzig; Prof. Dr. Curt Sachs, Berlin; Prof. Dr. Adolf Sandberger, München; Prof. Dr. Arnold Schering, Halle a. S.; Dr. Daniel François Scheurleer, Haag; Prof. Dr. Ludwig Schiedermair, Bonn; Prof. Dr. Max Schneider, Breslau; Dr. Georg Schünemann, Berlin; Prof. Georg Schumann, Berlin; Prof. Dr. Rudolf Schwartz, Leipzig; Prof. Dr. Friedrich Spitta, Göttingen; Dr. Max Unger, Leipzig; Generalmusikdirektor Bruno Walter, München; Prof. Dr. Karl Weinmann, Regensburg; Prof. Dr. Johannes Wolf, Berlin

Klage- und Mahnruf der geschäftlichen Leitung der Z. f. M.

Liebe Abonnenten! Auf den Abschnitt „Geschäftliche Mitteilungen“ blickt Ihr stets unmutig. Das ist schließlich auch zu begreifen, denn so sonderlich Angenehmes und Fesselndes findet Ihr da nicht. Ihr lest die letzten Sätze des redaktionellen Teiles also entweder gar nicht — und das wird meistens der Fall sein — und wenn Ihr sie lest, behaltet Ihr das dort Gesagte nicht, was gar nicht lieb von Euch ist. So hört denn wirklich einmal zu, denn die Sache ist wichtig und geht Euch an. Wie oft reklamiert Ihr über die Zustellung der Zeitschrift und zwar, wie Ihr wissen könntet, ganz unberechtigt und ohne daran zu denken, daß dabei auch das Ansehen des Verlags, von welchem die Zeitschrift versandt wird, in Mitleidenschaft gezogen wird. Ihr glaubt nämlich, es läge am Verlag, wenn Ihr die Zeitschrift nicht regelmäßig erhaltet; dabei ergibt sich stets, daß ein Versehen Eurerseits vorliegt. So laßt Euch noch einmal ausführlich sagen, welche Wege eingeschlagen werden können, um auf die Zeitschrift zu abonnieren und welche Wege eingehalten werden müssen, um sie regelmäßig zu erhalten.

1) Man abonniert beim Buchhändler. Dieser sammelt die Bestellungen, gibt sie an den Verlag weiter und erhält jeweils nach Erscheinen der neuesten Nummer die bestellten Exemplare, die er zum Abholen durch die Abonnenten bereit hält. Der Buch- oder Musikalienhändler ist dann auch derjenige, an den eventuell Reklamationen zu richten sind. Zudem ist das Erscheinungsdatum der nächsten Nummer am Schlusse eines jeden vorhergehenden Heftes angegeben, an welchem Tage der Abonnent sein Exemplar beim Sortimenter vorfindet.

2) Man abonniert bei der Post, d. h. man bestellt die Zeitschrift entweder am Schalter oder man unterrichtet den Briefträger, der bei seiner Wiederkehr eine Quittung präsentiert und den Vierteljahrbetrag einkassiert. Nun aber dürft Ihr, liebe Abonnenten, bei Quartalsschluß von dem Briefträger nicht etwa erwarten, daß er Euch an die Erneuerung des Abonnements erinnert; denn es kommt oft vor, daß er Euch nicht antrifft oder die Mahnung vergißt. Ihr verlaßt Euch am besten auf Euch selbst, und gebt dem Briefträger die Anweisung, das Abonnement zu erneuern. Klappt die Sache aber trotzdem nicht, dann müßt Ihr erst mal bei der Post anfragen und wir sind sicher, diese wird sich beeilen, das Versäumte nachzuholen. Denn sie hat das Exemplar für Euch von uns erhalten. An dieser Tatsache ist nicht zu zweifeln. Sobald das Postamt weiß, wieviel Abonnenten in seine Listen eingetragen worden sind, meldet es uns die Zahl und bekommt jedesmal die nötigen Exemplare genau abgezählt. Wendet Euch also immer an das Postamt. Dieses hat dafür Sorge zu tragen, daß Ihr das Exemplar zugestellt erhaltet. Wir können auch nichts anderes tun, als uns wieder an die Post wenden.

3) Man abonniert direkt beim Verlag. Dieser Weg könnte wohl sehr empfohlen werden, wäre er nicht mit besonderen Portospesen verknüpft. Jedenfalls aber kommen bei uns keine Fehler und Unterlassungen in der Zustellung vor. Bei Ablauf eines Quartals wird dem Abonnenten die erste Nummer des neuen Quartals unter Nachnahme zugesandt, falls die Zeitschrift nicht ausdrücklich abbestellt worden oder der Betrag für den weiteren Bezug nicht eingegangen ist. Um Unkosten zu sparen, bitten wir deshalb die Abonnementsgebühr rechtzeitig einzusenden.

Dieses Heft ist das letzte des III. Quartals. Wir bitten darum, die vorstehenden Ausführungen zu beachten und das Abonnement unverzüglich zu erneuern. Auf die neuen Bezugsbedingungen weisen wir nochmals hin. Der Preisaufschlag ist im Verhältnis zu den uns entstehenden Mehrkosten in engsten Grenzen gehalten, im Vertrauen darauf, daß gerade auch unsere Leser für die Verbreitung der Zeitschrift eintreten.

Die Zeiten sind außerordentlich schwer, die deutschen Zeitungen und Zeitschriften stehen vor einer Katastrophe, die zu verhüten gerade auch in der Macht jedes einzelnen Lesers liegt.

BEZUGS-BEDINGUNGEN

DER „ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK“

AB **1. OKTOBER 1922** KOSTET DIE Z. F. M. VIERTELJÄHRLICH:

IN DEUTSCHLAND UND DEUTSCH-ÖSTERREICH:

Durch Buch- und Musikalienhandlung zum Abholen .... M. 72.—
Beim Postamt bestellt und bezahlt (einschl. Postgeb.) .... „ 75.—
Vom Verlag direkt unter Streifband einschl. Porto .... „ 100.—
(Einzelhefte M. 15.—, Spezialhefte M. 20.—, Doppelhefte M. 25.—)

IM AUSLAND:

Durch Buch- und Musikalienhandlung
nach: Baltische Staaten, Jugoslavien, Bulgarien, Rumänien, Polen und Ungarn .... M. 72.—
nach Amerika $ 0.60, Argentinien: Pes. 1 20, Belgien, Frankreich, Luxemburg, Portugal: Frs. 6.—, Brasilien: Milr. 3.—, Chile, Spanien: Pes. 3.—, Dänemark: Kr. 3.—, Norwegen: Kr. 3.60, Schweden: Kr. 2.40, England: sh. 3, Griechenland: Dr. 7.50, Holland: fl. 1.50, Japan: Y. 1.20, Italien: L. 7.50, Schweiz: Frs. 3.—, Tschecho-Slowakei: č Kr. 10.50, Finnland: Mka. 12.—.

Bei direktem Bezug kommen zu obigen, im voraus einzusendenden Preisen die jeweiligen Portospesen hinzu.

Inseratenpreise:

1/8 Seite M. 150.—, 1/6 Seite M. 200.—, 1/4 Seite M. 300, 1/2 Seite M. 600.—, 1/1 Seite M. 1200.—. Kleinere Anzeigen: Die viergespaltene Millimeterzeile (4 cm breit) M. 1.50.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 19, erscheint am Sonnabend, den 7. Oktober 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST
Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"
Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß
Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 19 — *Leipzig, Sonnabend, den 7. Oktober* — 1. Oktoberheft 1922

Musikalische Gedenktage

1. 1865 Paul Dukas * in Paris — 1876 Henry Bertini † in Meylau b. Grenoble / **3.** 1828 Woldemar Bargiel * in Berlin — 1847 Friedrich Glasenapp * in Riga — 1907 Alfred Reisenauer † in Libau / **4.** 1880 Jacques Offenbach † in Paris — 1916 Max Battke † in Berlin / **5.** 1919 Jean Louis Nicodé † in Langebrück bei Dresden / **6.** 1873 Friedrich Wieck † in Loschwitz — 1920 Max Bruch † in Friedenau b. Berlin / **7.** 1821 Friedrich Kiel * in Puderbach b. Siegen — 1835 Felix Draeseke * in Koburg / **8.** 1585 Heinrich Schütz * in Köstritz — 1834 François Adrien Boieldieu † in Paris — 1860 Felix Woyrsch * in Troppau — 1862 Emil Sauer * in Hamburg / **9.** 1835 Charles Camille Saint-Saëns * in Paris — 1873 Carl Flesch * in Moson (Ungarn) — 1881 Richard Wüerst † in Berlin / **10.** 1813 Giuseppe Verdi * in Roncole — 1889 Adolf Henselt † in Warmbrunn / **11.** 1841 Friedrich Hegar * in Basel — 1896 Anton Bruckner † in Wien / **12.** 1852 Max Friedländer * in Brieg — 1855 Arthur Nikisch * in St. Miklos / **13.** 1792 Moritz Hauptmann * in Dresden / **14.** 1830 Edmund Singer * in Totis / **15.** 1862 Konrad Ansorge * in Buchwald

Johannes Messchaert †

Geboren am 22. August 1857 in Hoorn — gestorben am 9. September in Zürich

Von Franziska Martienßen / Leipzig

Im Angesicht eines großen Toten, an dessen Bahre wir trauernd stehn, tritt uns gewaltiger als je an anderer Stätte die Gewißheit des Gefühls entgegen: alles, was wir Menschen arbeiten können — sei es ein Gebäude aus Steinen und Holz, sei es ein Werk der Kunst, der Wissenschaft, oder ein aus vergänglichen Augenblicken aneinandergefügtes Dienen im Räderwerk des Alltags —, bedeutet unserem inneren Leben nichts anderes als ein Symbol, ein sichtbares Auswirken jener ganz bestimmten inneren Kraft und Richtung, die mit jedem einzelnen Menschen in die Welt kommt und den Sinn des Menschentums erfüllen helfen soll. Was dieser Sinn ist, wird Menschenverstand nie erfassen. Aber in dem liebenden Überschauen eines großen, unzerstückelten, sinnvollen Lebens im Augenblick der Erschütterung, die der Tod uns Nachbleibenden gibt, öffnen sich unserem Erkennen verschlossene Pforten.

Wir stehen am Grabe Johannes Messchaerts, des größten Sängers unserer Zeit. Die Aufgabe, mit der dieser Künstler in die Welt hineingeboren wurde, klingt äußerlich so einfach und leicht: es war eigentlich nur die Aufgabe zu singen — nichts weiter als das. Vor ihm sind viele Sänger dagewesen — er selbst lebte inmitten einer sehr sangesbeflissenen Zeit — und es werden auch nach ihm noch eine Unzahl Sänger geboren werden. Aber wie Josef Kainz der Schauspielkunst für Jahrzehnte voraus den Sinn gegeben hat, den wir Modernen als ihren ureigensten fühlen, so ist Messchaert derjenige Sänger gewesen, der den Weg der Gesangskunst für unsere und auch die kommende Generation mit einem breiten Strahl von Licht beleuchtet hat.

Das Außergewöhnliche seines Künstlertums war seit langem unbestritten, überall bewundert und anerkannt. Aber worin lag das Wesen dieses Außergewöhnlichen im Hinblick auf das Ganze unserer Kunst?

Fassen wir Messchaerts Gesangskunst unter dem Gesichtspunkte jenes vorhin berührten, gleichsam symbolischen Sichauswirkens einer ganz bestimmten inneren Richtung, so muß diese innere Richtung schon in seiner Behandlung des Problems der gesanglichen Technik zutage treten. In wie hohem Maße sie das wirklich tat, wird vielleicht nur jenen unmittelbar erkennbar geworden sein, die wie ich das Glück hatten, Jahre hindurch seinen Unterricht zu genießen und somit in seine Werkstatt hineinblicken zu dürfen. Ich glaube nicht, daß es unter den bedeutenderen Sängern viele gibt und gegeben hat, die mit gleichem Feuer und gleicher zielbewußter Willenskraft an der b e w u ß t e n Ausgestaltung dessen, was mit einem materiellen Ausdruck eben „Technik" genannt wird, gearbeitet haben — so wie Messchaert

das tat. Seine Töne waren für ihn nicht jene halb zufälligen, ungewollt erblühenden Erzeugnisse begnadeter Stimmwerkzeuge, wie sie es gerade bei den stimmlich begabtesten Sängern und Sängerinnen oft bedeuten, denen das Tonliche und Technische spielend zufällt, und die dann einfach „nicht wissen, was sie tun". Nein — die Töne waren für ihn Manifestationen des inneren Sinns, klare, bis zum Letzten geistig durchgestaltete Darstellungen seiner Klangvorstellung, seines unendlich verfeinerten, unendlich liebevoll heranerzogenen inneren Hörens. Er, dem die Natur eine Leichtigkeit und einen stimmlichen Schmelz und Zauber mitgegeben hatte, welche dem Hörer jedesmal aufs neue wie ein Wunder erschienen, blieb bei jener einfachen dankbaren und fröhlichen Anwendung dieses kostbaren Schatzes, wie wir sie allzu häufig finden, nicht stehen. Er ruhte nicht, bis jeder Ton sein geistiges Eigentum wurde: bis aus Sinnesempfindung und sinnlicher Vorstellung ihm das klare Phantasiebild einer inhaltvollen Form jedes Tones erwuchs. Und diese innere Form der Töne überwand und überwältigte jede Eigenwilligkeit des stimmlichen Instrumentes: niemals wird man in seinen reifen Jahren einen Ton von Messchaert gehört haben, der seiner Stimme zuliebe gesungen wurde — um zu glänzen, um zu schwelgen, um sich zu zeigen. Das geradezu wundervolle Maß seiner Tongebung, jene restlose Bändigung jeder klangsinnlichen Extase zu reiner Schönheit, vor der wir immer wieder staunend standen, ist für uns nur auf diesem Grunde zu verstehen. „Künstler ist der, dem es Ziel und Mitte des Daseins ist, seinen Sinn zu bilden," sagt Novalis.

Tonbildung, Technik bedeutete dem hohen Künstlertum Messchaerts weit mehr als nur ein Können, Beherrschen, eine Fertigkeit und Virtuosität — diese alle waren Vorläufiges, Selbstverständliches, Unumgängliches: hinter ihnen erst lag ihm das Wesentliche, das, worauf es ihm ankam — die geistigen Bilder des Vollkommenen, die ungezählten Möglichkeiten der schönheitgesättigten Klänge. Mit ihnen rang er, um in jedem einzelnen Falle diejenige Klangform zu finden, die einzig und allein seiner künstlerischen Absicht entsprach in einem Maße, wie eben keine andere an dieser Stelle gerade es vermochte.

In diesem Sinne war jeder Ton für ihn beseelt, war an sich schon Kunstwerk. In unserer Zeit mit ihrem stark betonten Ausdruckswillen erscheint dieses Ziel jeder Tonbildung, die Bewußtheit und Beseelung, der Theorie unseres Kunstgebietes sehr geläufig. Nur wer mit suchenden Augen die Theorien durchwandert, weiß, wie weit diese durchgängig noch entfernt sind von dem Sinn, in welchem Messchaert jenes Ziel als sein ureigenstes leidenschaftlich faßte. Ihm war das Geistige der Technik — die Klangvorstellung — alles. Himmelweit steht seine Form des Erlebens der technischen Probleme jenseits jener Technikauffassung, die Bewußtheit predigt, indem sie den schönen Gesangston am liebsten als lernbares Produkt willkürlicher Muskeleinstellungen bezeichnen möchte; himmelweit jenseits jener andersgerichteten sentimentalischen Anschauung, die die Beseelung auf den Schild erhebt dadurch, daß sie jeden Ton an sich schon zum Träger eines Affektes machen will.

Gerade auch dieses letztere mußte für einen Künstler, wie Messchaert es war, eine der niederen Stufen der künstlerischen Erkenntnis bedeuten. Denn was die anfangs gestreifte unbewußte, zufällige, innerlich nicht beherrschte Tonbildung auf dem Gebiete der künstlerischen Technik ist, genau das gleiche bedeutet diese letztere Auffassung auf dem Gebiete der künstlerischen Darstellung: nämlich nackten Naturalismus. Wohl niemals war ein Künstler des Gesanges jedem Naturalismus ferner als Messchaert. Das gilt sowohl für den vorhin berührten Naturalismus der technischen Gebung der Töne als für den der künstlerischen Darstellung. Der restlose Ausdruck menschlicher Leidenschaft, die glühende Darbietung der Erregung und Beruhigung des Gefühls war für Messchaerts künstlerischen Willen wieder nur das grundlegende Selbstverständliche, die Materie. Ein künstlerisches Ziel konnte die bloße Gefühlsdarstellung ihm nicht sein: auch sie war Leib, der vom Geiste überwunden werden mußte. Seine künstlerische Sehnsucht lag in dem beschlossen, was hinter dem Gefühlsausdruck schläft: sein Ziel war nicht das Sagen der menschlichen Erschütterungen, sondern das Darstellen des Ganzen, des Unsagbaren hinter jenen Erschütterungen.

Meine Gedanken gehen in zufälligem Kreise zu Messchaerts Wiedergabe der Kindertotenlieder von Mahler. Ich habe diese Lieder des öfteren auch von andern Sängern gehört. Worin lag das völlig Andere der Wirkung, dem sich auch wohl der gedankenloseste Zuhörer nicht entziehen konnte? Legen wir so einem gedankenlosen Zuhörer die Frage vor, ob er im allgemeinen seine Rührung über das Unglück eines Vaters, dem zwei Kinder an Scharlach gestorben sind, für ein künstlerisches Erlebnis halten würde, so wird er diese törichte Zumutung gebührend zurückweisen. Stellen wir aber die Frage so: „Wenn Ihnen in einer ganz besonders dunklen Stunde Ihres Innern aus irgendeinem Leidenserleben heraus das ganze Leid der Welt so erschütternd aufginge, wie es im ersten Satz der Neunten, im Klagechor der Matthäuspassion und in anderen gewaltigen Augenblicken geschaut ist — wenn Ihnen in einer solch innerlich bereiten Stunde das Bild eines Vaters, der seine Kinder beweint, als Symbol für das Weltleid vor Ihren Sinnen emporstiege —, hielten Sie das für ein künstlerisches Erlebnis?" —, so dürften wir vielleicht doch die Antwort erwarten: „Ja — wenn unter künstlerischem Erlebnis in diesem Falle ein rein menschliches Erleben verstanden wird, das von der Zufälligkeit meines persönlichen Ich abgelöst ist." — Es ist so: Die anderen singen, als seien ihnen selbst ihre Kinder gestorben, und ihr Schmerz sei persönlich, gegenwärtig, naturhaft. Die Wirkung auf den Hörer ist ein warmes menschliches Rühren. Wenn Messchaert sang: da offenbarte sich uns eine Weite des Empfindens, daß unser eigenes Miterleben darin eingebettet wurde und gleichsam mitgeweitet zu umspannendem Allgefühl. Wenn Messchaert sang: da wurden „die Dinge geschaut wie von ihrem Schöpfer" —, d. h. nicht als Einzelerscheinung, als Einzelfall, sondern als das Ganze ihrer unermeßlichen Möglichkeit. Man könnte es, wenn man will, ein Erheben des Individuellen ins Typische, des künstlerischen Gegenstandes ins Metaphysische nennen: was sind Worte gegenüber dem Hinreißenden einer großen Kunstleistung?

Auf solchem Grunde erwuchs in Messchaerts Gestaltung ein Christus der Matthäuspassion, wie wir ihn vielleicht nie wieder erleben werden. Die Tausende, die dieses wunderbare Bild in ihre Herzen aufgenommen

haben und es heute noch dankbar hegen, werden wohl noch fernen Enkeln davon sprechen.

Sollte es alles gewesen sein, wozu dieser Künstler in die Welt gekommen ist, daß er seiner inneren Kraft und Richtung bis zum Letzten nachlebte und — inmitten der Unvollkommenheit der Dinge — in seiner Kunst als Ganzes das königliche Abbild des Vollkommenen aufrichtete, so daß er Ungezählte zur Ehrfurcht vor dem Kunstwerk zwang: es wäre übergenug des Reichtums für ein Menschenleben.

Aber Messchaert hatte neben seiner inneren Sendung eine äußere zu erfüllen innerhalb des Kunstgebietes, das sein Reich war. Er wurde als Sänger in eine Epoche hineingestellt, in der zwei Theorien in voller Gewalt aufeinanderprallten. Die Geschichte der Gesangskunst zeigt dem Beschauer von alters her den Kampfplatz zweier Hauptrichtungen. Der einen Auffassung, daß die Stimme ein musikalisches Instrument sei, und die stimmliche Ausbildung demgemäß instrumentalen Charakter zu tragen habe, steht die andere gegenüber, die sich in die kurze Formel fassen läßt: „Gesang ist gesteigerte Rede." Durch Wagners Werk, durch seine Forderung an die Sänger wurde das Kampfgeschrei „Hie italienische, hie deutsche Methode!" zum wildesten Getümmel. Messchaerts Singen war die lebendige Kunde davon, daß jener erbitterte Kampf innerhalb der Gesangskunst nur dazu da war, um die beiden Seiten der einen Sache immer klarer ins Licht zu heben — um eine nur desto innigere Verbindung von italienischer Schönheit der Linie und deutscher Gewalt des sprachlichen Ausdrucks vorzubereiten*). Messchaert hat der modernen Gesangskunst durch sein Vorbild das Ziel gewiesen: dieses Ziel ist eben die Verschmelzung beider Richtungen zu einer Einheit.

Das ist es, was Messchaerts Beispiel weithin sichtbar lehrte, das ist es auch, was ihm in der Geschichte der Gesangskunst seinen Platz gibt und immer von Bedeutung bleiben wird. Aber tiefer und dankbarer gedenken wir seiner an seinem Grabe um der reinen Geistigkeit seiner Kunst willen. Denn der Mensch ist mehr als die Geschichte.

*) Ausführliche Darstellung in dem Buche „Die echte Gesangskunst, dargestellt an Johannes Messchaert". Von Franziska Martienßen. B. Behrs Verlag (Friedr. Feddersen) Berlin-Leipzig. 2. Aufl. 1920.

Der Tonkünstler als Kulturpionier II*)

Wandernde Tonkunst

Von Richard Paul / Sosa i. Erzgeb.

Ein sonderliches Thema! Aber ich bitte, ohne Voreingenommenheit meine folgenden Ausführungen auf ihre Brauchbarkeit zu prüfen.

Wir stehen trotz aller Volksbildungsbestrebungen im Zeichen einer erschreckenden Ueberhandnahme der sogenannten Schundmusik. Unter all den in Erwägung gezogenen Abwehrmitteln dagegen ist ganz besonders die Frage von Verbands- bzw. Städtebund- und Wanderorchestern aufgeworfen worden. Doch mit der praktischen Durchführung dieser an sich kerngesunden Idee, die nicht zuletzt noch in der schwierigen Finanzierung eines leistungsfähigen Orchesters für eine einzelne Stadt begründet liegt, ist man im großen und ganzen herzlich wenig weit gekommen.

Der wenn auch weniger oft ausgesprochene musikkulturelle Hintergrund dieser Bestrebungen ist wohl der, möglichst weiten Kreisen, auch der Landbevölkerung, gute Musik in reichlicherem Maße zu bieten, oder besser gesagt, dem Volke an Stelle der schlechten Musik etwas Besseres in Form von wahrer Tonkunst zu bringen.

Infolge der Knappheit der materiellen Mittel versuche man es doch einmal anders:

Wegen der Ueberlastung der Orchestermusiker in Mittel- und kleineren Städten mit Tanz- und Vereinsmusiken aller Art ist es dem Leiter einer solchen Kapelle ungemein schwer gemacht, seine Leute zu den nötigen Proben für ein höheren Ansprüchen genügendes Sinfonie- oder philharmonisches Konzert zusammenzubringen. Demzufolge sind solche ernst zu nehmende Konzerte in diesen Orten eine wahre Seltenheit. Dazu fürchtet man sich in der Regel vor dem schlechten finanziellen Ertrag, der mitunter auch durch die Ausgaben für Solisten noch besonders geschmälert wird. Es lohnt sich einfach nicht, mit so und so viel Probenaufwand eine Sinfonie oder ein anderes größeres Orchesterwerk einzustudieren und dies in einem öffentlichen und höchstens noch einem Gesellschaftskonzert zum Vortrag zu bringen. Auf Grund des leidigen Musikpartikularismus in kleinen Orten, wenn ich es mal so nennen darf, ist meist Orchestern die Wirksamkeit in Nachbarstädten sehr erschwert. Aber mit diesem sinn- und zwecklosen Brotneid muß gebrochen werden im Interesse der Sache. Dann wird es möglich sein, daß ein Orchester (— ich rede immer von Mittel- und kleineren Städten —) sein wohlstudiertes Programm nicht nur in seinem Standort, sondern in Form einer Konzertserie an mehreren aufeinanderfolgenden Tagen in den in der Nähe liegenden Nachbarstädten und größeren Dörfern zur Aufführung bringen könnte. Der eventuelle fremde Solist wird gern mitgehen. Dadurch wird eine große Ersparnis aller möglichen Kosten erzielt und die ganze Sache rentabler gestaltet werden können.

Noch einfacher ließe sich dieser Gedanke fortspinnen, wenn die benachbarten Stadtmusik-

*) Siehe Heft 2 dieses Jahrganges.

direktoren sich jedes Jahr untereinander einigten, welche Werke jeder mit seinem Orchester in Angriff zu nehmen gedenkt, natürlich unter besonderer Berücksichtigung der Leistungsfähigkeit seiner Kräfte. Wie schön und einfach ließen sich da einzelne Komponisten oder musikalische Zeitepochen in ihren bemerkenswertesten Erscheinungen und Werken zu einem gewissen Gesamtbild zur Aufführung bringen. Auch ein Hand-in-Hand-Gehen mit den einzelnen Kantoren bzw. Chorleitern, wie weiter unten ausgeführt, wäre dabei zu empfehlen! Man einige sich ferner über die einzelnen Konzerttage und tausche dann einfach seine Wirkungsorte untereinander aus. Auf diese Art dürfte m. E. erstens die Probenarbeit beträchtlich vereinfacht, zum andern für die Mitglieder Zeit und Ruhe gewonnen und eine größere Mannigfaltigkeit im ganzen Musikbetrieb der einzelnen Orte erreicht werden.

Und nicht nur die Orchestermusik arbeite in dieser Weise. Nein, auch der Gesangspflege eröffnete sich auf dieser Grundlage ein reiches, fruchtbares Arbeitsfeld. Geistlich sowohl als weltlich! Die berufenen Träger der Chormusik sind naturgemäß die Kirchenchöre und Gesangvereine. Es gibt zwar genügend derartige Vereinigungen, aber tatsächlich ist deren öffentliche Betätigung doch verhältnismäßig sehr beschränkt. Aber warum nur? Erfreulich ist ja, daß nach dem Kriege besonders auch die Pflege des gemischten Chores recht intensiv eingesetzt hat. Arbeitergesangvereine und ehemalige Männerchöre haben ihren Vereinen Damenabteilungen angegliedert. Aber wie sieht's in der praktischen Vereinstätigkeit damit aus? Mühsames Einpauken für das nächste Konzertprogramm, jährlich 1—2, höchstens 3 Konzerte kommen zustande, dabei nicht immer öffentlich. Und gibt man so ein Konzert öffentlich, dann kommt mitunter der große Hemmschuh in Form von allerhand kleinstädtischem Kleinkram, der viele vom Besuch solcher Konzerte abhält, z. B. gesellschaftliche, wohl gar auch politische Quertreibereien, Lokalfragen u. dgl.

Wiederum ließe sich da durch ein Zusammengehen der einzelnen Chorleiter unendlich viel Kulturarbeit leisten. Ein Verein bzw. Kirchenchor biete sein Konzert nicht nur seinem Heimatorte, sondern auch den Nachbarorten dar. Sonntagnachmittage wären sehr geeignet dafür! Auch hier liegen die Vorteile in wirtschaftlicher und künstlerischer Beziehung klar auf der Hand. Es gehört nur etwas guter Wille, Energie und Stetigkeit dazu. Jeder Chor würde bestrebt sein, sein Bestes zu bieten. Und etwas objektive Kritik wäre manchem Kleinstadtchor mitunter viel erzieherischer als die gewohnte ortspatriotische, durch allerhand gesellschaftliche und geschäftliche Rücksichten bedingte Zeitungslobhudelei. Alle Beteiligten, Ausführende sowohl als Hörer, würden nur gewinnen.

Aber noch wäre das unter „Wandernde Tonkunst" Gemeinte nicht erschöpft. In meinem ersten Aufsatz in dieser Zeitschrift „Der Tonkünstler als Kulturpionier" habe ich u. a. Kammermusikpflege durch die Salonorchester in den Cafés und ähnlichen Konzertlokalen gefordert. Natürlich stieß ich auf mancherlei Widersprüche und Entgegnungen. Ein wesentlicher Punkt, der mir besonders von Café-Musikern entgegengehalten wurde, war der, daß die Mitglieder solcher Kapellen einfach keine Zeit und Ruhe fänden, jede Woche etwa einen solchen Kammermusikabend vorzubereiten. Auch hier setze die „Wandernde Tonkunst" ein. Ließe sich nicht für derartige Abende auch ein Austausch solcher Kapellen ermöglichen? Ich glaube doch! Auch hier wäre auf diese Weise eine ziemlich reiche Abwechslung in den Vorträgen zu erzielen. Es kommt nur auch da wieder auf vorherige gegenseitige Vereinbarung an. Nicht nur mit den reinen Kammermusikwerken, auch mit den Solo-Vorträgen der einzelnen Künstler. Ein namhafter Verleger schrieb mir neulich gerade im Hinblick auf diese Frage: „— — daß die Orchester-Salonmusik unter Umständen berufen sein kann, eine Musikepoche, die im Konzertsaal in Vergessenheit zu geraten droht, weiter leben zu lassen." Ich muß ihm voll und ganz beipflichten.

Und gehen wir noch einen Schritt weiter zu den mancherlei Liebhabervereinigungen (Streichquartette u. dgl.), die auch ernste Musik pflegen und mitunter ganz Anerkennenswertes auf ihrem Gebiete leisten. Warum wollen diese ihre Gaben der Oeffentlichkeit, besser gesagt: dem Volke, zumeist so hartnäckig vorenthalten? Wenn sie nicht um Geld spielen wollen, so mögen sie es doch für die Wohltätigkeit tun! Aber gute Musik dem Volke bieten, das ist die Hauptsache. Auch sie mögen „Wandernde Tonkunst" pflegen, und herzlicher, allseitiger Dank wird ihnen gewiß sein!

Schließlich mache man nicht geltend, daß auf diese Weise unser Volk mit guter, klassischer Musik überfüttert werde, die es in solcher Menge gar nicht verdauen könne, für die ihm in der Hauptsache „das Verständnis fehle". Dieser Einwand ist durchaus nicht stichhaltig. Unruhe und Unaufmerksamkeit des Publikums bei klassischer Musik beruht nicht ausschließlich auf Verständnislosigkeit, sondern zumeist auf mangelhafter Wiedergabe. Vollendet dargebotene ernste Kunst hat die Hörer sozusagen immer gepackt. Und einige Ungebildete, die durchaus Jesus Sirach, Kap. 32, Vers 5 u. 6 nicht beherzigen können, dürfen den Künstler, wenn er musikalische Kulturpionierarbeit leisten will, nicht stören!

Dem Senior der deutschen Tonkünstler, Carl Adolf Lorenz, zu seinem 85. Geburtstage

Von Hermann Seeger / Stettin

Der Senior der deutschen Tonkünstler, Professor Dr. Carl Adolf Lorenz (Stettin) beging am 13. August dieses Jahres seinen 85. Geburtstag. Pflicht und Dankbarkeit fordern es, daß man dieses um das musikalische Leben im allgemeinen und das der Stadt Stettin im besondern hochverdienten Künstlers gedenkt. Lorenz war Jahrzehnte hindurch der Mittelpunkt des Musiklebens in Stettin. Als hochgebildeter, viel wissender und viel könnender Mensch wurde es ihm, selbst als Nachfolger eines Carl Loewe, nicht schwer, dieser Mittelpunkt zu werden und zu sein. Mit seinem Rücktritt vom öffentlichen Leben hat sich das natürlich — leider das Schicksal der meisten Künstler — geändert. Er lebt zurückgezogen, arbeitet aber unentwegt weiter.

Lorenz ist der Sohn eines Regierungsrats in Köslin. Er war ein sehr begabter Schüler und bezog nach glänzendem Abiturium die Universität Berlin, wurde Schüler von Friedrich Kiel und Siegfried Wilhelm Dehn und erregte schon als Student mit seinen Kompositionen Aufsehen, so daß bei der Universitäts-Schillerfeier 1859 eine Festkantate von ihm unter seiner Leitung zur Aufführung gelangte. Er war ein ausgezeichneter Pianist und schlug sich nun als solcher redlich durchs Leben. Im Jahre 1866 trat er die Nachfolgerschaft Carl Loewes in Stettin an.

Lorenz' Hauptschaffen lag auf dem Gebiet des Oratoriums. Seine weltlichen Chorwerke „Otto der Große" (op. 20), „Winfried" (op. 30) und „Krösus" (op. 35) wurden schon frühzeitig von vielen großen Chorvereinigungen aufgeführt, und zwar mit einer Begeisterung, wie sie seitens der Sänger und des Publikums in dieser Zeit nur den Bruchschen Werken entgegengebracht wurde. Eins seiner schönsten Werke ist „Die Jungfrau von Orleans" (op. 44), das seinen Siegeszug nicht nur durch Europa, sondern auch durch Amerika und Australien machte. Sodann schrieb er die den alten kirchlichen Stil mit der freieren neuen Tonsprache glücklich vereinende Passionskantate „Golgatha" (op. 65), die indessen trotz anerkannter Schönheit und verhältnismäßig leichter Aufführbarkeit bisher nur eine geringere Zahl von Wiederholungen erlebte. Mit seinem letzten großen Chorwerk „Das Licht" (op. 80) gelang Lorenz eine dem Text des pommerschen Dichters Hermann Plötz kongeniale Tonschöpfung. Sie wurde 1907 vom Stettiner Musikverein erstmalig mit größtem künstlerischen Erfolge zu Gehör gebracht, und ähnliche Erfolge erntete das Werk bei den mehr als 50 Aufführungen besonders in den Rheinlanden und Westfalen.

Mit seinen beiden Opern hatte der Komponist keine derartigen Erfolge. Sowohl „Harald und Theano" (op. 50) (Text von Felix Dahn), als auch „Die Irrungen" (op. 40) bergen eine Fülle prachtvoller Melodien und Ensemblesätze und entzücken den Musikverständigen bei Durchsicht der Partitur, aber nur die erstgenannte Oper gelangte, und zwar am Hoftheater in Hannover, zu mehrmaliger Aufführung, während das von der Generalintendanz in Berlin angenommene zweite Werk noch im Archiv ruht (angeblich wegen bedeutender Schwierigkeiten in der Besetzung der Sängerrollen).

Lorenz hat auch eine reiche Anzahl von Männerchorkompositionen mit und ohne Orchester geschrieben, ebenso viele entzückende gemischte Quartette. Äußerst fruchtbar war er auch als Komponist ernster und heiterer Lieder, die u. a. von Anna Hildach und Hermine Spies mit größtem Erfolge gesungen wurden.

Die reine Instrumentalmusik bereicherte er durch mehrere treffliche Sinfonien und Kammermusikwerke.

Ein Leben, erfüllt von göttlicher Kunst, reich an Arbeit und Erfolgen, schmerzlich berührt allerdings durch das schwere Leiden und Hinsterben der über alles geliebten Lebensgefährtin und durch das eigene, leider so manchem Musiker beschiedene Ohrenleiden; aber noch immer trotz des hohen Alters aufrecht und schaffensfreudig wie kaum ein anderer der älteren deutschen Komponisten. Sein Werden und Schaffen schildert der Meister in seiner unter dem ergreifenden Titel „Einer und bald keiner" 1917 erschienenen Selbstbiographie. Ernst und Humor treten uns in dieser fesselnden Schrift gleichermaßen entgegen, und zugleich bietet das Werkchen einen wertvollen Beitrag zur Musikgeschichte der norddeutschen Lande.

Ein neues Werk über Richard Strauß

Von Dr. Georg Göhler / Altenburg

(Richard Specht: Richard Strauß und sein Werk. Zwei Bände mit Thementafeln, Bildnissen und Faksimiles. E. P. Tal & Co., Leipzig, Wien, Zürich)

Vom Mai 1917 bis August 1920 hat Specht nach der Angabe am Schlusse des Vorworts an seinem Buche über Strauß gearbeitet, und nun liegen zwei schön ausgestattete dicke Bände vor, in denen auf 750 Seiten von Strauß und seinen Werken mit schwärmender Begeisterung in modernem Journalistenstil geredet wird. Sehr weitschweifig! Nach einem Überblick: „Der Künstler und sein Weg" werden im ersten Teile die Instrumentalwerke behandelt, im zweiten die Vokal- und Bühnenwerke. Der Verfasser bemüht sich, objektiv zu sein. Wo er nicht schwärmen kann, spricht er im Tone gütig milden Verzeihens von den schwachen Stunden, die jeder Schaffende hat, und gibt Ratschläge. „Ja, lieber Meister, schilt mich nur" und ähnliche Wendungen sind vielleicht das Peinlichste an dem Buch. Distanzgefühl hätte davor bewahren können, in solche Vertraulichkeit zu entgleisen wie schlechte Kammerdiener. Es muß selbst für Strauß ein wenig angenehmes

Gefühl sein, vor der Öffentlichkeit so angehimmelt und dann und wann wieder mit gönnerhaftem Wohlwollen behandelt zu werden.

Specht hat sich mit allen Werken von Strauß sehr eingehend beschäftigt, er gibt ausführliche Analysen, die für viele Leser Neues und Nützliches enthalten. Die sehr reichlichen Notenbeispiele sind in besonders zusammengehefteten Thementafeln übersichtlich untergebracht, leider sind viele Druckfehler darin.

Das Buch enthält sehr viel Antikritik. Es geht mit Strauß' Gegnern sehr überlegen um. „Hol euch der Teufel!" „Oberlehrer", „Kastraten", „Museumsbeamte" und eine liebliche Fülle ähnlicher Worte würzen die Darstellung. Zitiert wird eigentlich nur Hanslick, dessen oberflächliche Gegnerschaft gegen Strauß doch nach allem, was man bei Wagner erlebt hatte, jeden hätte bedenklich machen sollen. Das scheint allerdings bei Specht nicht der Fall gewesen zu sein, er nennt Hanslick „den gefährlichsten Irreführer unserer Jugendjahre" und schreibt mit Bezug auf ihn: „Jedesmal, wenn ich in meinen Notizen aus jener Zeit blättere, packt mich schmerzlicher Ingrimm: Welchen ‚Führern' waren wir gläubige junge Menschen von damals ausgeliefert, wie viele Jahre haben sie unserem Enthusiasmus gestohlen, bis wir selber zum Rechten kommen konnten!" Ja, so wird es wohl immer gehen, solange die Tagespresseschreiber notgedrungen ihre schnell fertigen Urteile fabrizieren müssen und selbst von Musikern und Musikstudierenden als Autoritäten angesehen werden. Vielleicht könnte es ebenso geschehen, daß einst Jünglinge, die Herrn Richard Specht blind gefolgt sind, ihn genau so verwünschen wie er Hanslick und sagen: „Wie viele Jahre hat er uns gestohlen, die wir auf seine Urteile hin ganz im Banne von Strauß zugebracht haben."

Ob das Buch zu Strauß bekehren wird? Ich glaube es kaum. Es ist zwar lächerlich, wenn die jungen Leute von heutzutage, das Schrekergefolge und die noch mehr zum musikalischen Bolschewismus haltenden, über den „alt werdenden, überwundenen" Strauß die Achseln zucken; aber mit den Mitteln, mit denen es Specht versucht, gewinnt man die Jugend nicht. Daß er gar Strauß zuredet, er solle auch menschlich den Zusammenhang mit der neuen Generation wieder suchen, gehört zu den oben genannten Distanzverfehlungen.

Auf Seite 17 des 1. Bandes schreibt Specht:

„Ob das Publikum des Meisters Strauß auch das dieses Buches sein wird, weiß ich nicht. Aber ich würde es wünschen; wenn auch nicht, weil dort die Leser anzutreffen sind, nach denen ich verlange. Im Gegenteil. Hermann Bahr hat einmal über dieses Publikum köstliche und leider wahre Worte gesprochen: ‚Sage mir, wem du gefällst, und ich sage dir, wer du bist! An seinen Bewunderern erkennt man den Künstler. Das trifft fast immer zu. Nur bei Richard Strauß nicht, gar nicht. (Warum gerade bei ihm nicht?) Was sich zu seinen Premièren drängt, ist der Abhub Europas; man findet da wirklich die schlechteste Gesellschaft beisammen, man sehnt sich nach einem unverhohlenen Taschendieb. Daher sein Weltruhm. Wenn man ihm dann aber in die Augen sieht, kann man es nicht begreifen. Und wenn man gar seine Musik hört, noch weniger. Seine Musik müßte diesen Bewunderern Entsetzen einjagen. Es ist sein Glück, daß sie sie nicht hören. Was sie bewundern und an ihm preisen, ist seine sportliche Leistung.' Das ist ja nun insofern übertrieben, als neben dieser Gesellschaft auch die zehn, zwanzig besten Menschen von Europa da sind (warum ist doch Herr Specht so bescheiden, sie nicht namentlich zu nennen!), wenn ein neues Strauß-Werk aufgeführt wird. Sonst aber ist es nur zu wahr. Der ungeheure Erfolg der Straußschen Musik ist ebenso ein Mißverständnis, wie es — nach des Meisters eigenem schmerzlichen Wort — der der Wagnerschen war. (Man sollte doch nicht so leichtsinnig im Vergleichen sein!) Ich möchte dazu beitragen, daß aus dem Mißverständnis ein Verständnis wird. Daß auch die Snobs, Herr und Frau Überalldabei, die Dummen, die Allerweltsmenschen, die Totalisateure der Kunst sie hören lernen. Wirklich hören; wie sie ist, nicht wie sie ihnen erscheint."

Ich fürchte, die beiden Bände werden trotz dieser Sätze in ihrer schönen Ausstattung besonders die Salontische des oben geschilderten Publikums als bildungbeweisende Dekorationsstücke zieren und zur Klärung der Ansichten über Strauß wenig beitragen. Dazu sind die Auseinandersetzungen mit den Werken und mit den Gegnern zu journalistisch oberflächlich. Muß es schon verdächtig erscheinen, daß mit einem ungeheuren Aufwand von Worten in blühendstem, dichterisch sein sollendem Phrasenschwall ernste Fragen künstlerischer Natur gelöst werden sollen, so ist die Polemik vollends schwach. Auf kritische Einwände, die grundsätzliche Fragen behandeln, sachlich einzugehen, dazu fehlt Specht die geistige Rüstung. Er hält sich an Äußerliches. Es ist gewiß nie einem Gegner von Strauß eingefallen, Strauß' Leben in Beziehung zu bringen zu der „Erotik" seiner Musik. Specht hält sich für verpflichtet, nicht nur zu schreiben: „Man hat ihm vor seiner Ehe niemals irgendeine unsterbliche oder auch nur eine sehr sterbliche Geliebte nachsagen können", sondern betont noch an weiteren Stellen, daß für Strauß Blicke schöner Frauen ungefährlich seien. Aber er geht um die sehr wesentliche Frage herum, ob das Erotische und direkt Sexuelle, das sich in Strauß' Werken so breit macht und nach dessen Herkunft die Gegner von Strauß nicht fragen, nicht den Wert seiner Kunst mindert, weil die eigentlich großen Dinge des Lebens und der Kunst erst jenseits des Sexuellen anfangen.

Specht verzichtet darauf, sich mit denen auseinanderzusetzen, die gerade deshalb, weil Strauß als der größte deutsche Meister der Gegenwart gepriesen wird, bedauern, daß seiner außerordentlich reichen Musikernatur nicht auch eine gleich wertvolle Persönlichkeit das Gleichgewicht hält.

Er versucht zwar, auch diese Persönlichkeit preisend mit viel schönen Reden dem Leser nahe zu bringen, konstruiert sogar aus der deutschen Motette, aus „Zarathustra", „Alpensinfonie" (!) und „Frau ohne Schatten" transzendentale Seiten von Strauß, aber er überzeugt nicht, weil die Werke nicht überzeugen.

Es wäre leicht, der persönlichen Schilderung, die Specht entwirft, um ein Idealbild fertigzubekommen, andere gegenüberzustellen, die entgegengesetzte Züge bringen, ohne daß Specht, wie er es mehrfach tut, sagen könnte: „Da seid ihr eben auf den Ironiker Strauß hereingefallen und habt seine ‚listigen Schalksäuglein' nicht gesehen." Aber es wäre bedauerlich, wenn die Gegner von Strauß Specht auf dem Wege ins Persönliche folgen wollten.

Die Entscheidung darüber, ob Strauß für die deutsche Musik mehr Segen oder Gefahr war und ist, wird mit

geistigen Waffen ausgetragen werden, nicht auf die Weise, daß man erzählt:

„Ich hatte die Verwegenheit, nach der Dresdener Uraufführung zu sagen, der ‚Rosenkavalier‘ sei das köstlichste Musiklustspiel, das wir neben den ‚Meistersingern‘ und dem ‚Figaro‘ besäßen. Die Landesirrenanstalt scheint damals voll besetzt gewesen zu sein; sonst hätte man mir dort sicherlich eine Einzelzelle eingeräumt, in der mir unter wohlweislicher Anwendung der Zwangsjacke jeden Tag ‚Des Tribunals Gebot‘ des lieblichen Herrn Edgar Istel, Doktor, Musikschriftsteller, unaufgeführter Dichterkomponist und folglich Straußtöter, vorgespielt und sämtliche Straußkritiken von Göhler, Bekker und Korngold zum Abschreiben gegeben worden wären.“

Ich weiß nicht, ob Herr Specht meinen vor 15 Jahren in der „Zukunft“ erschienenen Straußartikel wirklich gelesen hat. Die wenigsten Leute, die mich als Straußgegner verachten oder preisen, kennen ihn. Daß seine Wirkung so nachhaltig gewesen ist, ist nicht meine Schuld. Er könnte längst überholt sein durch eine umfassende Auseinandersetzung, besonders auch mit den seitdem erschienenen Werken, wenn nicht die an der Oberfläche haftende, alle großen künstlerischen Fragen außeracht lassende Betrachtungsweise, gegen die ich mich wandte, gerade Strauß gegenüber die herrschende geblieben wäre.

Daß in dem Aufsatz manches zu temperamentvoll gesagt, daß Nebensächlichkeiten zu sehr betont, grundsätzliche Fragen nicht genügend erörtert waren, daß ich die Dauer der Straußüberschätzung unterschätzt habe, weiß ich.

Die Gefahr der Straußüberschätzung bestand in der Begeisterung für klangliche Effekte, technische Meisterschaft, „esprit“ und „nouveauté“, in der materiell-genießerischen Auffassung der Kunst. In dem sittlichen Niedergang Deutschlands seit der Revolution ernten wir die Früchte auch davon und sind bei der jetzt herrschenden Berliner Lebensrichtung des „befreiten“ Volkes auch weit entfernt davon, grundsätzlich eine andere Bahn einzuschlagen.

Einstweilen bleibt nichts Wichtigeres zu tun, als in den Menschen wieder das Gefühl für Wertunterschiede zu wecken und sie dadurch, daß man sie erleben läßt, wer denn eigentlich Bach, Händel, Beethoven waren, von selbst dahin kommen zu lassen, daß sie des Abstands innewerden, der die Welten der großen Führer der Menschheit von den engen Bezirken eines Strauß trennt.

Erst wenn das erkannt ist, werden die musikalischen Leistungen von Strauß richtig gewertet werden können, wobei man stets schmerzlich bedauern wird, daß in allen Werken so viele Reste sind, daß sie je länger, je weniger einheitlich in sich geschlossene Kunstwerke sind und daß das vollendetste von allen, der „Don Juan“, ziemlich am Anfang einer Laufbahn steht, die bei der überreichen musikalischen Begabung von Strauß ein Aufstieg hätte werden können, wenn sein Künstlertum die erforderliche Kraft und Größe gehabt hätte.

Carl Fuchs zum Gedächtnis

Von Hugo Sočnik / Danzig

Mitten heraus aus einer Schaffensfreude, die auch bei einem weit Jüngeren noch imponiert hätte, ist in Danzig der Pianist und Musikschriftsteller Prof. Dr. Carl Fuchs am 24. August nach einem Unfall plötzlich aus dem Leben abberufen worden. Der Vierundachtzigjährige hat nicht nur bis zuletzt noch regen Anteil am öffentlichen Musikleben genommen, sondern war gerade in der letzten Zeit, wo es ihm ermöglicht war, die Last der täglichen Musikkritik mehr als früher von sich abzubürden, darangegangen, eine Reihe wissenschaftlicher und ästhetischer Arbeiten, zu deren ruhiger Vollendung ihm bisher die Zeit gemangelt und zu denen er die Grundgedanken jahrzehntelang mit sich herumgetragen hatte, in Angriff zu nehmen. Nun ist es ihm nicht mehr vergönnt gewesen, die geplante Neubearbeitung seiner ehemaligen Doktorarbeit, der „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst“, zu einer um viele neue Gesichtspunkte bereicherten, breiter angelegten „Ästhetik des Kunstgenusses in der Musik“ durchzuführen und das Werk in Angriff zu nehmen, dessen Gedankengänge er mit besonderer Vorliebe seinem engeren Freundeskreise unter den Fachkollegen wiederholt erörtert hat, nämlich eine an seinen kunstphilosophischen Erwägungen reiche „Ästhetik der verborgenen Werte“, die das Verhältnis zwischen vorgestellter oder lebendig erklingender Musik und den Unvollkommenheiten ihrer an eine starre Relativität aller rhythmischen Verschiedenheiten gebundenen Wiedergabe in der Notenschrift durch systematische Untersuchungen klären sollte.

Dagegen konnte er seine größte und gehaltreichste wissenschaftliche Arbeit, das 1911 erschienene grundlegende Werk „Takt und Rhythmus im Choral“, durch einen zweiten Teil, der, den Bedürfnissen der kirchlichen Praxis Rechnung tragend, über vierhundert Choralmelodien in taktgerechter Schreibweise enthält, noch zu Ende bringen. Er hat selbst die Drucklegung, die trotz der Schwierigkeiten, die sich heute der Veröffentlichung solcher Werke entgegen stellen, durch die Förderung des Danziger Senats und das verständnisvolle Interesse des Verlegers Vieweg ermöglicht worden ist, noch überwacht; und als er seine Augen für immer schloß, waren die letzten Bogen der Sammlung gedruckt.

Den ganzen geistigen Reichtum dieses Mannes in dem knappen Rahmen, den ein Epilog wie dieser bedingt, zum Ausdruck zu bringen, wäre vergebliches Bemühen. Lebendiges künstlerisches Empfinden, tief eindringender philosophischer Erkenntnisdrang, ein ungewöhnliches schriftstellerisches Darstellungsvermögen und eine stets uneigennützige Lauterkeit der Gesinnung sind die Komponenten seiner feingeistigen und menschlich unendlich gewinnenden Eigenart gewesen. Am 22. Oktober 1838 in Potsdam als Sohn eines Organisten geboren und von klein auf musikalisch erzogen — mußte er doch so z. B. einmal als halbwüchsiger Knabe seinem Vater allsonntäglich ein neues Präludium mit Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier auswendig vortragen —, erhielt er dank der Vermittlung Hans v. Bülows nach längerem Widerstreben des Vaters, der es lieber gesehen hätte, wenn das zwar innerlich unbefriedigte, aber erfolgreich begonnene Studium der Theologie oder wenigstens das daneben betriebene,

(1870) durch die Doktorpromotion später noch abgeschlossene der Philosophie zu Ende geführt worden wäre, die Einwilligung, sich ganz der Musik zu widmen. Jahre schweren Ringens um die wirtschaftliche Existenz folgten, in denen seine Lehrer, voran Hans v. Bülow, der an dem hochbegabten Jüngling so lebhaften Anteil nahm, daß er ihn vier Jahre lang unentgeltlich unterrichtete, ferner Weitzmann und Friedrich Kiel künstlerisch förderten. Die Verhältnisse erwiesen sich aber schließlich als mächtiger und drängten ihn, der seine Konzertlaufbahn unter der schmeichelhaftesten Prognose Franz Liszts begonnen hatte, schließlich immer mehr zum Verzicht auf Virtuosenlorbeeren. 1879 endlich fand er, im besten Mannesalter stehend, in Danzig eine zweite Heimat und die Stätte, wo er seine Fähigkeiten in einer vielgestaltigen Tätigkeit, als Pianist, Organist, Dirigent, Pädagoge und Kritiker, entfalten konnte.

Von besonderer Bedeutung für sein philosophisches und musikalisches Denken ist dann die Bekanntschaft mit Friedr. Nietzsche und Hugo Riemann geworden. Die Anfang der achtziger Jahre angeknüpften persönlichen Beziehungen zu den beiden großen Männern nahmen bei regstem Gedankenaustausch bald die Formen der herzlichsten Freundschaft an. Für die Riemannschen Bestrebungen, die Probleme des kunstgerechten musikalischen Vortrages zu entschleiern, setzte sich Fuchs als erster mit allem Nachdruck durch eigene Schriften und auch aufklärende Aufsätze in der Fachpresse ein, und bis zuletzt ist er nie müde geworden, für die einmal als richtig erkannten Prinzipien Riemanns einzutreten, wie denn auch sein Choralwerk eine Frucht seines Nachdenkens über diese Fragen ist.

Einen sehr großen Teil seiner Arbeitskraft hat Fuchs auf die Erfüllung seiner Pflichten als Musikkritiker der „Danziger Zeitung“ verwandt, ein Amt, das er bis zu seinem Tode tätig durch über 35 Jahre ausgefüllt hat. Was er zu sagen hatte, und es waren nie laue oder leere Worte, äußerte er mit Temperament und in einer gepflegten, lebendigen, stets geistvollen Sprache. Seine Kritiken bergen eine Fülle feinster ästhetischer Betrachtungen über den Ausdrucksgehalt von Kompositionen, den Personalstil der einzelnen Meister und die Prinzipien des Vortrages besonders für die Zeiten der Klassiker und der Romantiker.



Prof. Dr. Carl Fuchs, Danzig
Nach einer Originalzeichnung von Prof. Fritz Pfuhle, Danzig
(Mit Genehmigung der Verlagsbuchhandlung A. W. Kafemann, G. m. b. H., Danzig)

Wenn sein Verhältnis zur Tonkunst seit Brahms weniger innig war, so lag das nicht an der Unfähigkeit, mit der Zeit mitzugehen oder überhaupt reaktionärer Gesinnung, er hat auch noch in den letzten Jahren über Novitäten viel Treffendes mit feinem Verständnis geäußert, sondern an der zu geringen Gelegenheit, sich mit Werken der neueren Tonkunst auseinanderzusetzen. Nur die große Gabe der Intuition konnte ihn oft Zusammenhänge erkennen lassen, die anders zu erfahren er nie die Möglichkeit gehabt hätte.

Sein früher außerordentliches eigenes Klavierspiel, das auch zuletzt noch in Zeiten günstiger Disponiertheit von großer Eindruckskraft war und insbesondere beim Vortrag der Romantiker einen ganz eigenen Reiz hatte, war ganz in den Dienst edelsten häuslichen Musizierens gestellt.

Seine sogenannten „Hörstunden“, bei denen er aus dem Schatz seines dank einem phänomenalen Gedächtnis Hunderte von großen Klavierwerken umfassenden Repertoires in künstlerischer Auswahl nach einführenden Worten vortrug, hatten den Wert von gleichsam musikalischen Museumsführungen und haben Tausende zu verständnisvollem Hören angeleitet. Alle, denen es vergönnt war, mit diesem ungewöhnlichen Manne in Berührung zu treten, wahren sein Andenken in dankbarer Erinnerung und mit dem Bewußtsein, in ihm die Würde des Menschseins in besonders harmonischem Sinne erlebt zu haben.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET
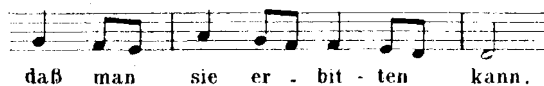
Zu unserer Notenbeilage im letzten Heft:
Lieder von Johann Valentin Görner (1702–62) in neuer Bearbeitung

Das zweite Lied, „Die Verleumdung" betitelt, ist ein Spottlied auf spröde Schönen, von denen man, wie es im Gedicht heißt, dennoch glaubt, daß sie sich erbitten lassen. Der Dichter Hagedorn hat es gern und oft mit derartigem zu tun, wobei gelegentlich eine Dosis Frivolität nicht fehlt, die teils seiner Natur entspringt, aber auch französischem Einfluß zuzuschreiben ist. Auch musikalisch — und hier sehr vorteilhaft — hat das französische Chanson mit seiner pointierten Rhythmik und seiner frischen, leichten Melodik auf das damalige deutsche Lied eingewirkt. In diesem Sinn hat auch die „Verleumdung" etwas Französisches an sich, wie man das Lied mit seinem Refrain ein Couplet nennen könnte, allerdings ein solches von feinstem Schlag und von einer aristokratischen Geistigkeit, die es in den Bereich ausgesprochenster Kunstleistungen erhebt. Es könnte auch ohne weiteres seinen Platz in jeder feinkomischen Oper haben und würde, mit pikanter Instrumentierung versehen, seiner schlagenden Wirkung ohne weiteres sicher sein.

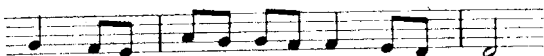
An der Melodie ist dieses Mal nicht das mindeste geändert worden, was damit zusammenhängt, daß der Text, der im ganzen nicht weniger als elf Strophen aufweist, in jeder Strophe ganz einheitlich gehalten ist, jede von ihnen mit der andern streng übereinstimmt. In derartigen Fällen hat es auch nicht viel Zweck, nach der vom Komponisten aufs Korn genommenen Strophe zu forschen. Anmerkungsweise sei gesagt, daß es die letzte sein dürfte. Etwas ist aber trotzdem von dem Bearbeiter mit der Melodie gemacht worden: Mittels Notenschrifts- und Vortragszeichen ist ihr Charakter möglichst scharf zum Ausdruck gebracht, sofern das Original in gleichmäßigen Viertelnoten verläuft sowie natürlich keine Vortragszeichen aufweist. Daß unsre Melodie eine ausgeprägte Stakkatomelodie ist, wird wohl allgemein gefühlt werden. Es mag auch jeder die Probe machen und die Melodie, die ihm gleich von Anfang an stakkatomäßig vorgestellt wurde, gewissermaßen zurückschrauben. Ich glaube, es wird ihm nunmehr geradezu peinlich sein, sie in ungetrennten Notenwerten zu singen. Das instinktmäßig Erfühlte läßt sich in diesem Fall aber auch verständlich machen. Man denke lediglich an die Bedeutung des Wortes „spröde" und hat eigentlich alles. Dürfen zur Darstellung von Sprödigkeit die Noten aneinanderkleben oder ineinandergehen? Ein ausgesprochenes Getrennt-, Abgebrochensein, kurz, Stakkato ist hier einzig am Platze. Für alles Derartige bietet eben die Tonkunst die grundsätzlichen Mittel, Mittel, die ewig, d. h. alt und zugleich immer wieder neu sind wie die Natur selbst. Lange nicht jede stakkatomäßig gebrachte Melodie ist indessen eine wirkliche Stakkatomelodie. Die unsrige ist aber geradezu im Wesen des Stakkato gezeugt, und, ihr melodischer Reiz mit eingeschlossen, besteht gerade hierin ihre besondere Eigenart und erhebt sie zu einer ausgesprochenen Charaktermelodie. Denn auf die Schilderung spitzer, dabei einnehmender Sprödigkeit hat es das Gedicht abgesehen. Es schadet nichts, sich hierüber noch etwas allgemeiner und kritisch auszusprechen. Nach dem Gesagten erscheint es sicher so etwas wie selbstverständlich, daß jeder geistige Komponist zur Darstellung von Sprödigkeit die Mittel des Stakkato heranziehen werde, sei es bewußt oder unbewußt. Auf diesem Gebiet kann man aber die reizendsten Erfahrungen machen. Hat nicht auch Hugo Wolf neben vielen andern Komponisten Goethes Gedicht „Die Spröde" komponiert? Man vergleiche es und staune wenigstens nachträglich, wie so gänzlich der Charakter vergriffen ist; auch nicht ein Äderchen von Goethes schöner „Spröden" ist in dem Lied zu finden. Es wäre überhaupt schon lange nötig gewesen, zu einer geistig-musikalischen Kritik Wolfs zu schreiten, dem gegenüber sich unsre Zeit ein starkes Armutszeugnis ausgestellt hat, weil sie ihn gerade vom geistigen Standpunkt nicht zu fassen vermochte. Noch viel nötiger wäre es aber, angehende Komponisten in den Charaktermitteln der Tonkunst zu unterrichten, sie musikalisch fühlen und denken zu lehren, was durch nichts besser geschehen kann als durch ein geistiges Erfassen ausgeprägter Beispiele. Aber freilich, davon ist der Unterricht an unsern Musikschulen weiter entfernt als Deutschland von einem normalen Zustand.

Wer nun weiter zusieht, bemerkt, daß im Refrain andere Schreib- und Bezeichnungsarten für die Melodie gewählt sind, daß, den letzteren zufolge, die Noten von ihrer spitzen Spröde immer mehr verlieren und zuletzt in gewöhnliche Viertel auslaufen. Es ist anzunehmen, daß man die Absicht ohne weiteres oder doch bei einigem Nachdenken verstehen wird. Gleich den Schönen werden die Noten allmählich erweicht; ohne weiteres läßt sich der Vortrag so gestalten, daß die Entwicklung von Spröde zu Nachgiebigkeit vor den „Augen" der Hörer sich vollzieht, am Schluß das erreicht ist, was der Text aussagt. Und ich denke, dies geschieht mit den einfachsten, „absolutesten" Mitteln, indem von nichts weiterem als von kurzen und spitzen, von halb getrennten, aber nachdrücklichen und von ineinandergehenden Noten Gebrauch gemacht ist. Meinerseits ist nichts weiter getan, als was ein geistiger Sänger, der sich den Vortrag seiner Lieder genau überlegt, tun könnte, und man

sieht aus diesem einen Beispiel, welche feinste musikalische Aufgaben sich beim Vortrag echter Strophenlieder lösen lassen. Man übersehe dabei ja nicht, daß der angegebene Vortrag in der Melodie selbst sich angedeutet findet, aber nur angedeutet und nichts weiter. Denn man bemerke, wie die Refrainmelodie gegenüber der durchwegs in spitzem Stakkato verlaufenden Hauptmelodie gebundene Achtelnoten einschiebt. Es wäre auch durchaus erlaubt gewesen, hierin noch etwas weiter zu gehen, als es im Original zutage tritt, indem die Schlußphrase etwa so gegeben werden könnte:



oder auch:



In dieser oder ähnlicher Art darf das Lied ohne weiteres gesungen werden, eben immer in Grenzen, die dem Charakter des Stückes entsprechen, wie es keinen Tonsetzer geben dürfte, der nicht für geistige Vervollständigungen sogar außerordentlich dankbar wäre. Das ist's ja eben: willkürliche Freiheiten, Sängermanieren z. B., verbittet sich ein solcher, weil sie von der Sache, auf die es ankommt, abziehen. Rein und frei ist einzig das Reich des Geistes.

Wir haben nun gesehen, welch ausnehmend geistvolle, dabei durchaus natürliche Melodie wir vor uns haben, und wie sich auf einfachste Weise ein wirklich nicht so leichtes Problem lösen läßt; denn einen Verlauf, eine psychologische Entwicklung mit absoluten Mitteln und in aller Klarheit darzustellen, hat in der Tonkunst immer seine besondere Schwierigkeit, weshalb dieses Stück auch nach dieser Seite hin äußerst lehrreich ist. Die Begleitung hat nun ihrerseits keine andere Aufgabe, als sich in den Dienst der nunmehr erkannten Melodie zu stellen, wobei sie ihre besonderen Mittel ins Treffen führen kann. Ganz allgemein sei bemerkt, daß trotz allem Anschluß an die Singstimme eine Klavierbegleitung ihrerseits etwas Selbständiges sein sollte. Man muß sie klavieristisch spielen können, was bei Akkordaussetzungen selbstredend nicht möglich ist. Bloßen Akkordreihen läßt sich auch kein Ausdruck, geschweige ein bestimmter Charakter abgewinnen, alles Gründe, warum gewöhnliche Generalbaßaussetzungen sich bei einer Gattung, die derart mit den allerfeinsten Mitteln des Vortrags arbeiten kann, wie es das begleitete Sololied ist, überlebt hat. Man halte sich auch vor Augen, daß es im 18. Jahrhundert überhaupt keine Konzertsänger für das Lied gegeben hat. Heute haben wir aber einen Konzertsängerstand, der zum mindesten in seinen Spitzen mit Feinheiten aufzuwarten weiß, von denen man damals kaum eine Ahnung hatte, indem eben derartige Lieder lediglich für den geselligen Gebrauch geschrieben wurden. Daß man diese Lieder aber aufs feinste durchgearbeitet vortragen könnte, daran dachte man nicht, und so genügte eine simple, extemporierte Begleitung vollkommen. Es entsteht heute auch immer eine Diskrepanz, wenn ein trefflicher Liedersänger mit durchdachten Feinheiten derartige Lieder vorträgt, während am Klavier nichts anderes als Akkordreihen produziert werden.

Über den ersten Teil wird wenig zu bemerken sein, als daß man mit möglichster Delikatesse vorgehen und einen Vortrag anwenden möge, wie er für die scharf ziselierte Musik des Rokoko-Zeitalters in Frage kommt. Das heißt so viel, daß auch der beste Klavierspieler derartige Stücke, auch wenn er sie natürlich ohne weiteres vom Blatt spielen kann, üben muß, bis er in jeder Beziehung das herausbekommt, was wirklich gemeint ist. In der modernen Musik kennt man derartiges so gut wie gar nicht mehr; man kann einen ganzen Pack moderner Noten durchsehen, ohne z. B. auf das Mittel kurzer Vorschläge in prinzipieller Anwendung zu stoßen; und welch unübertreffliches, klassisches Mittel ist es für bestimmte Ausdrucksgebiete! Die moderne Musik hat, von allem anderen abgesehen, etwas derart Schleimiges, breiig Dickflüssiges erhalten, daß es wirklich nicht überflüssig ist, für derartige Musik einen blitzsauberen, delikaten, scharf pointierten Vortrag zu verlangen.

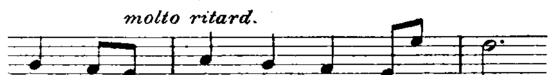
Hat nun der erste Teil einzig den Zweck, die spröden Schönen in ihrer zungenspitzen und schnippischen Wesensart zu zeigen, so wird im zweiten gewissermaßen der Schauplatz gewechselt, indem sich das Weitere in der Vorstellung eines skeptisch überlegenen Betrachters dieser Schönen, der sich seiner Sache völlig sicher ist, abspielt. Hier ergibt sich auch die Gelegenheit, auf die tatsächlich geniale Melodie des zweiten Teils noch im besonderen aufmerksam zu machen. Ich glaube nicht, daß man einen fröhlich-bestimmten Zweifel, fußend auf einer ironisch geäußerten Überlegenheit, musikalisch besser ausdrücken kann, als es hier zutage tritt, wie die reine Melodik — in Verbindung mit der ihr entsprechenden Harmonik — immer wieder das einzige Mittel ist, um überhaupt denkbar komplizierte psychologische Darstellungen in der Tonkunst, und zwar mit unzweideutigem Ausdruck, vornehmen zu können. Freilich ist man gerade heute auf diesem Gebiet harthörig geworden, es auch bis zu einem gewissen Grade wohl immer gewesen, so daß sich in die Musikästhetik der Satz einschleichen konnte, die Musik könne derartiges überhaupt nicht, jedenfalls nicht in allgemein überzeugender Weise. Richtig ist, daß die Tonkunst, und zwar natürlich in Verbindung mit dem Wort, geradezu Unglaubliches in der Fixierung zusammengesetztester geistig-seelischer Verfassungen zu leisten vermag, und zwar in aller Kürze, mit ein paar wenigen Takten. Freilich, derartige Stellen

sind nicht zahlreich und nur wenigen, ganz besonders gearteten Komponisten erreichbar, und auch ihnen nur in besonders günstigen Momenten. Hier steht man einer derartigen Stelle gegenüber, vor allem das zweite: „dennoch sagt und glaubet man" ist von einer unübertrefflichen Charakteristik. Man versteht gerade auch von hier aus die von Görner dem Lied gegebene Überschrift „freudig", mit der man so ohne weiteres wirklich nicht sehr viel anfangen kann, weshalb sie auch weggelassen wurde. Görner freut sich gewissermaßen auf den Stockzähnen, so ganz heimlich, daß es sich mit der vermeintlichen Sprödigkeit gerade so verhält, wie „man sagt und glaubet". Man möge sich doch ja durch wiederholtes Singen recht nachdrücklich mit dem Ausdruck der Melodie beschäftigen, was auch nötig ist, wenn man das Lied wirklich entsprechend vortragen will. Auch hierzu gehört schließlich eine gewisse geistige Überlegenheit, zum mindesten eine heimliche Schalkhaftigkeit. Hat man derartige Stellen wirklich einmal erfaßt, so kommt man über sie nicht mehr leicht hinweg, indem sie eben Einblicke in besondere Gebiete der Tonkunst tun lassen, die gerade heute zu den völlig unbeachteten gehören.

Auch hier suchte die Begleitung das Ihrige beizutragen, um das in der Melodie Liegende zu allgemeinverständlicherem Ausdruck zu bringen. Deshalb ändert auch die Begleitung den „Schauplatz" und mit ihm die ganzen Mittel. Es spricht nun die Welt, das „man", nicht die Schönen stehen mehr im Vordergrund — das Stakkato wahrt indessen den Zusammenhang vollkommen —, sondern die recht breite Meinung der Welt mit ihren vollen Akkorden kommt gegenüber den früheren kapriziösen, spröden Melodie-Schönen zur Geltung.

In der zweiten Verszeile: „daß man sie erbitten kann", findet man den dreimal wiederkehrenden Ton d mit einem Akzent versehen. Es ist vielleicht nicht überflüssig, darüber aufzuklären, denn es steckt eine bestimmte Absicht dahinter. Mit einfachsten Mitteln läßt sich nämlich angeben, wodurch sich die Schönen erbitten lassen. Kurz gesagt, indem man unaufhörlich mit der gleichen sich wiederholenden Bitte, dem gleichen „Ton" sich an die Schöne wendet. Ich weiß zur Genüge, daß man diese Erklärung als höchst „subjektiv", als Heußsche zu weit gehende Interpretierung ansähe, so es sich um die kompositorische Fassung eines Mozart z. B. handelte. Nun ist, wenigstens in diesem Fall, wirklich nichts zu wollen, weil die Fassung von mir selbst herrührt. Ich habe auch auf diesem Gebiet schon längere Zeit das Lachen gelernt, wenn man mir sagt, daß derartige Feinheiten, wie ich sie in Meisterwerken zu deuten unternehme, in der Tonkunst gar nicht gemacht werden könnten und von mir hineingelegt würden. Ich sage da etwa mit dem Ausdruck, der gerade in dem zweiten Teil dieses Liedes steckt: Es ist schon möglich, und wir wollen darüber nicht streiten. Nur ergäbe sich dann, daß ich doch noch ein bißchen mehr als z. B. Mozart kann, weil ich gelegentlich selbst derartiges in der Musik auszudrücken mir gestatte! Also eins oder das andere! Wer übrigens Mozarts wichtigsten Brief über sein Arbeiten, den er anläßlich der Komposition der „Entführung" schrieb, wirklich kennt, weiß über das Nötige Bescheid. — Wenn nun bei der zweiten Fassung von „dennoch sagt" plötzlich ausgesprochenste Stakkato- und Vorschlagsmusik und mit ihr das Bild der spröden Schönen wieder auftaucht, so wird man wohl ohne weiteres fühlen, daß man etwas anderem als früher gegenübersteht: Man lächelt „freudig" und mit vergnüglichem, galantem Spott über die Sprödigkeit, die bald genug ihr Ende erreicht haben wird. Die geniale, vorher besprochene Melodiestelle legt es nahe, daß auch ein Bearbeiter sich hier etwas Besonderes einfallen läßt.

Und nun der Schluß, der nunmehr das Resultat zu bringen hat: Die Schönen werden erweicht, was in der Begleitung durch den Übergang von scharfen Vorschlägen zu weicheren Schleifern ausgedrückt wird, wobei man zur Verdeutlichung der Absicht zu einem sogar starken Ritardando greifen möge, das aber sehr vorsichtig auszuführen ist. Die einzelnen Strophen lassen sich hier recht verschieden vortragen. Bei den ersten würde ich noch zu keinem Ritardando greifen, mithin die Absicht noch nicht so deutlich machen, am Schluß des Liedes muß man aber auch unmittelbar aus der Musik merken, daß die Metamorphose glücklich gelungen ist, wobei man auch wieder zu einem Gesangstrumpf, der aber durchaus im Dienst der Sache steht, greifen darf. Man gehe in die höhere Oktave und singe etwa:
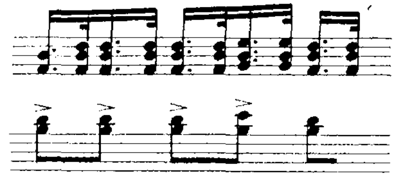


Das Arpeggio des Schlußakkordes gebe man so „süß" als möglich. So zeigt sich wohl überzeugend, daß ein einfaches Strophenlied auf natürlichste Weise eine ganz besondere Aufgabe psychologischer Art durchführen kann, wofür man im modernen Lied schwerlich auch nur einigermaßen ebenbürtige Gegenbeispiele finden wird. Die Einbußen, die die neuere Tonkunst gerade auch auf diesem Gebiet erlitten hat, sind zu groß, als daß man Gleichwertiges zur Seite stellen könnte. Ohne exakte Darstellung, die die ganzen Mittel einer schärfsten Kritik unterzieht, geht es nun hier einmal nicht ab.

Und nun noch über das kleine Juwel „An den Schlaf", eines der schönsten Lieder, die es überhaupt gibt, ein Stück, das jenen schwellenden Atem sehnsüchtiger Schönheit ausströmt, wie man ihn im 18. Jahrhundert relativ häufig, zum letztenmal in der deutschen Musik in Liedern Franz Schuberts, trifft. Eine Bemerkung Max Friedländers über dieses Lied hat mich gefreut; er erinnert an Gluck, und zwar sind es die idealen Schönheitsgesänge von Orpheus, an die man besonders zu denken hat.

Die Quelle mag für beide Komponisten gemeinschaftlich sein, die der damaligen italienischen Musik. Wie aber sowohl Görner als auch Gluck — der das Lied übrigens sehr wohl gekannt haben kann — zugleich aus dem eigenen Born schöpfen, ist doch wieder etwas Besonderes und hat nur mittelbar mehr mit der italienischen Musik zu tun. Görners Lied entsprang vollkommen der Vorstellung des Schlafes als dem „Stifter sanfter Freuden", nach dem sich der Mensch sehnt. Unbedingt hat auch Hagedorn hierin die Hauptsache erblickt, er kann aber nicht umhin, mit einem Anflug von Heineschem Zynismus auch die Kehrseite zu zeigen, indem er in der zweiten Strophe wünscht, daß einem von Eifersucht gequälten Ehemann im Traume die Gefahr offenbar werde. Das ergäbe natürlich das Gegenteil eines sanften Schlafes, wenn zwar auch in diesem Fall der Schlaf mit seinem Traum sich als Freund des Betreffenden erwiese. Aber erst auf Umwegen ließe sich somit die sanft-träumerische, holde Musik mit dem Inhalt dieser Strophe einigermaßen in Übereinstimmung bringen. Man darf deshalb auch den Rat geben, diese Strophe auszulassen, und da die dritte mit ihrem Leeren eines Gläsleins eine offenbare Geschmacklosigkeit bringt, möchte man beinahe wünschen, daß sich ein poetisch begabter Leser fände, der eine oder zwei eigene Strophen zu dichten verstünde, die ganz aus dem Wesen der Musik mit ihrer ersten Strophe, im zweiten Teil auch der dritten, hervorgehen. Wer also ein paar geeignete Strophen zu dichten vermag, möge sie mitteilen. Freilich sollten sie auch einigermäßen dem Geist des Rokoko-Zeitalters entsprechen.

Man könnte also, weil die zweite Strophe nicht zur Musik passen will, anführen, daß ein Strophenlied je nachdem etwas Unvollkommenes sei. Ja und nein. Zunächst wird man in unserm Fall darauf hinweisen, daß der „Fehler" insofern beim Dichter liegt, als dieser die in der ersten Strophe von ihm selbst festgelegte Grundstimmung durch die zweite Strophe zerstört und sie erst mit Mühe in der letzten wieder herstellt. Geht man nun davon aus, daß die Zerstörung der Grundstimmung auf Rechnung des Dichters kommt, mithin auch der Musiker oder der Vortragende die Einheitlichkeit nicht zu wahren braucht, so ließe sich auch in einem Fall wie dem unsrigen ohne weiteres dem ganzen Gedicht gerecht werden. Dabei sei von dem Mittel, das Lied nach Moll zu wenden, ganz abgesehen, obwohl dadurch ohne weiteres der nötige charakteristische Gegenausdruck erzielt würde. Ein in Moll komponiertes Lied auf diesen Text sei nachher auch gezeigt. Von diesem Mittel sei weniger deshalb keine Anwendung gemacht, weil es dem damaligen Lied noch fremd war, als deshalb, weil man mit dem Moll einer Dur-Melodie im geistigen Sinn sehr vorsichtig sein muß. Dieses starken Mittels bedarf es hier auch gar nicht. Davon aber wollen wir ausgehen, daß eine echte, volle Melodie bei verändertem Vortrag beinahe das Gegensätzlichste an Ausdruck hergibt, eine echte, volle Melodie wohlgemerkt, was mit einschließt, daß sie nichts unmittelbar Charakteristisches — charakteristisch im Gegensatz zu charaktervoll — aufweist. So läßt sich selbst diese Melodie dem Text der zweiten Strophe gemäß geben, wenn man sie mit einer besonderen Intensität von schärfster Eindringlichkeit vorträgt. Im Klavier hilft man sich in diesem Fall auf einfachste Art, man steigert nicht nur die Dynamik, sondern arbeitet auch mit dem entsprechenden, für diese Zeit typischen Rhythmus, spiele also während der ganzen Strophe:



unterlasse nicht, im zweiten Takt die Vorhaltsdissonanzen recht scharf herauszuarbeiten, gehe dann aber am Schluß natürlich sehr stark zurück, um die dritte Strophe gehörig vorzubereiten. Man wird dann sehen, daß die Musik auch dieser Strophe nichts schuldig bleibt, wobei die Einheitlichkeit schließlich doch gewahrt wird, das Strophenlied geradezu wieder gutmacht, was der Dichter „sündigte". Mit Absicht ist in meiner Bearbeitung von alldem Abstand genommen, damit der musikalische Leser durch die nunmehr erfolgte Unterweisung in die Lage versetzt wird, selbständig vorgehen zu lernen und sich den Vortrag des ganzen Liedes sowohl gesanglich wie klavieristisch zurechtzumachen. Es kann nicht genug darauf hingearbeitet werden, daß die ganzen musiktreibenden Kreise wieder in einer besonderen Art selbständig werden, Musiker so gut wie Dilettanten, wobei sich herausstellen dürfte, daß mancher der letzteren viele Berufsmusiker schlägt. Vertieft sich jemand mit Erfolg in derartige Aufgaben, so gelangt er weit sicherer in den Bereich des „Geistes der Tonkunst", als wenn er ein halbes Dutzend Harmonielehren und Kontrapunktschulen studiert. Für Musiker gehört das letztere zu den Selbstverständlichkeiten; trotzdem stehen aber viele von ihnen, wie die Erfahrung immer wieder zeigt, dem sinnentsprechenden Vortrag eines einfachen Strophenliedes völlig hilflos gegenüber.

Es wird dem Leser nun interessant sein, auch jenes zeitgenössische Lied über den gleichen Text kennenzulernen, das in Moll komponiert ist. Es stammt von dem berühmten Komponisten Telemann und findet sich in dem gleichen, von W. Krabbe herausgegebenen Denkmälerband, in dem die Görnerschen Lieder neugedruckt worden sind. Da jeder Leser nunmehr weiß, was ein Generalbaßlied ist, kann das Lied ohne weiteres mitgeteilt werden, nur ergänze er die beiden andern Strophen:

Trollend.

1. {Gott der Träu - me, Freund der Nacht, Stif - ter sanf - ter Freu - den,}
{der den Schä - fer glück-lich macht, wenn ihn Für - sten nei - den.}

Hol - der Mor - pheus, säu - me nicht, wenn die Ru - he mir ge - bricht, Aug' und

Herz zu wei - - den! - den!

Görner hat dieses Lied — es ist vor dem seinigen geschrieben — gekannt, er hat es hier auch so gemacht wie bei einigen von Telemann komponierten Gedichten Hagedorns: er ließ sich von seinem Vorgänger anregen, um ihm aber zu zeigen, wie man eigentlich das Gedicht zu komponieren habe. Telemann ist nämlich, trotz seines sonstigen immensen Talents, ganz und gar kein Liedkomponist, was auszuführen aber nicht hierher gehört. Das vorliegende Lied ist melodisch übrigens eines der besten, inhaltlich aber insofern völlig vergriffen, als Telemann die zweite Strophe als die wichtigste ansieht, ein grämliches Moll-Lied mit unaufhörlich sich „trollendem" Baß — was alles auf die zweite Strophe sehr gut paßt — schreibt, die Grundstimmung des Gedichts bei diesem verfehlten Ausgangspunkt aber durchaus schuldig bleiben muß. Kaum seinem Feind möchte man einen derart ruhelosen Moll-Schlaf wünschen! Man sieht aus diesem einen Beispiel, von welch grundlegender Bedeutung der Ausgangspunkt bei einem Strophengedicht für den Komponisten sein k a n n. Sich näher mit dem Lied zu beschäftigen, hat aber deshalb keinen Zweck, weil Telemann kein wirkliches Liedtalent ist, weshalb nähere Untersuchungen seiner Melodien an dieser Stelle keinen Zweck haben. Was aber Görner von seinem Vorgänger übernahm? Das ist der Rhythmus der Melodie, den er dann allerdings kraft seiner ganzen Eingebung gerade im zweiten Teil in einer Weise steigert und vermannigfaltigt, daß schließlich auch hierin von der Vorlage nichts mehr übrigbleibt. Die Übereinstimmung ist zunächst aber, weist man darauf hin, offenkundig.

Nun aber genug und aber genug. Über eine musikalische Frage ist aber noch mit keinem Worte geredet worden. Dem aufmerksamen Leser werden in den Bearbeitungen die rhythmischen Zeichen $\overset{1}{♪}$, $\overset{1}{♩}$ usw. aufgefallen sein, und nicht jeder wird sie gedeutet haben. Die Erklärung hängt mit einem wichtigen Kapitel der musikalischen Rhythmik zusammen und soll uns baldmöglichst beschäftigen.

Musikbriefe

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

Nach dem Worte die Tat! Wenige Tage, nachdem Fritz Busch in einer ad hoc einberufenen Sitzung den Vertretern der Dresdner Presse seine künstlerischen Richtlinien für die neue Spielzeit klargelegt, erlebte man unter seiner Leitung eine Aufführung von Verdis „Othello“, die den besten Kommentar zu seiner Programmrede darstellte. Man hat das Werk seit dem Jahre 1898 im Spielplan vermißt. Schuch trug sich wiederholt mit dem Gedanken, es wieder aufzuführen, aber seinem künstlerischen Temperament lag schließlich der Falstaff besser. Die schwere, düstre Tragik des Othello war nicht sein Fall, eher noch die äußerliche Theatralik einer Toska. Er war keine tiefschürfende Natur, wie er auch keine gefühlsstarke war. Seinem Wesen entsprach es, auf die Wirkung mehr zu sehen als auf deren Ursachen. Ich erinnere mich noch, wie er seinerzeit schwankte, ob er den Dresdnern von Puccini zuerst die Toska oder die Bohème vorsetzen solle. Er entschied sich für die Toska! Wenn er auch nicht ohne Bedenken war, wie sich die guten Dresdner zu der krassen Handlung stellen würden. Und Verdis Othello? Er macht auch so gar wenig Konzessionen an den Geschmack der Menge. Stellenweise haftet seiner Musik etwas Gluckisches an, in solchem Maße unterdrückt Verdi das melodische Element zugunsten des dramatischen Ausdrucks. Daß die erlahmende schöpferische Kraft hier im Spiel gewesen sei, vermag ich nicht anzunehmen, nachdem er der Welt dann noch seinen Falstaff schenkte. Hier lag meiner Ansicht nach künstlerische Absicht vor. Vielleicht in noch höherem Grade wie im Falstaff leitete ihn der Gedanke, in dieser Schöpfung sein Glaubensbekenntnis als Musikdramatiker niederzulegen. Man muß nur in den Zeiten, in denen Verdi an seinem Othello arbeitete, die italienischen Musikzeitschriften gelesen haben, wie sie Stellung nahmen und nehmen mußten gegen die Propaganda, welche die Parteigänger Wagners nach dessen Tod trieben, um die Ideale der „Zukunftsmusik“ auch in den romanischen Ländern als einzig gültig hinzustellen. Dann versteht man es erst, wie der greise Meister sich schließlich aufraffte, um zu beweisen, daß man auch im musikalischen Drama nicht nur den Menschen des Mythos, sondern auch den mit den Konventionen der Geschichte behafteten „historischen Menschen“ auf die Bühne bringen könnte — wenn man nur das Menschentum in den Vordergrund rückte, wie es der größte Dramatiker aller Zeiten, Shakespeare, getan hatte. Übrigens hatte Verdi aber auch schon einen Vorgänger in dieser Hinsicht in Mozart. Was denn anders als „historische Menschen“ sind die Gestalten seines Figaro. Wenn der Graf Cherubin im Schlafgemach der Gräfin gefunden oder Figaro Susanne am Schlusse in den Armen des Grafen — dann war die Oper das Pendant zur Tragödie der Lessing-Zeit (Emilia Galotti). Für Verdi kam es darauf an, zu beweisen, daß mit dem schweren Rüstzeug der Leitmotive und deren sinfonischen Verwendung im Orchester da nichts zu schaffen sei, wo die Bühne Schauplatz einer reichbewegten Handlung ist und menschliche Leidenschaften deren treibende Kräfte sind. Der glänzende Erfolg, den das Werk diesmal hier errungen, die fühlbar tiefgehende Wirkung, die von ihm ausging, sind der beste Beweis dafür, daß der greise Meister sein Ziel erreichte. Freilich war auch die Aufführung glänzend. Busch erwies sich wieder als der über den Einzelheiten nie die große Linie außer acht lassende Dirigent, und die suggestive Kraft seiner Persönlichkeit spornte Orchester, Chor und Solisten zu Höchstleistungen an, wie auch die Spielleitung (Dr. Hartmann) tadellos funktionierte. Nur mit den szenischen Bildern Erich Thums vermochte man sich nicht zu befreunden, da sie mit ihrem zeitlosen Modernismus sich direkt in Widerspruch zur Handlung stellten. Für die Vertretung der Hauptrollen waren zur Stelle: Richard Schubert (Hamburg und Wien) als Gast, der in Erscheinung und Spiel an Tamagno, Verdis ersten Othello, erinnerte und die Partie mit Toccanini studiert hatte, Elisa Stürzner als poesievolle Desdemona und der stimmwuchtige Robert Burg als Jago.

SPAZIERGÄNGE IN CLIFTONVILLE-MARGATE

Vom musikalisch Möglichen und Unmöglichen. Die Zunahme des verwilderten musikalischen Geschmacks. Ein feiner Männerchor. Elsa Stralia die Australierin. Vladimir Rosing der Russe.

Von S. K. Kordy

In welchem Falle ist ein Kritiker kein Kritiker — in London? Diese etwas seltsame Frage könnte ganz gut als Ferienpreisfrage aufgeworfen werden. Meine Lösung ist einfach: Wenn er London den Rücken kehrt. Und dennoch. Besieht man sich die Sache näher, wird man auffallenderweise plötzlich gewahr, daß ein geborener Kritiker — vorausgesetzt, daß es diese Spezies gibt — das Kritisieren einfach nicht lassen kann. Ich kam mit der ehrlichsten Absicht nach Cliftonville, um meine sehnlichst erwarteten und endlich erschienenen Ferien in der denkbar geräuschlosesten Ruhe zu genießen. Keine Feder wollte ich in die Hand nehmen. Und dennoch. Man wird, ehe man sich's versieht, sozusagen zum Kritisieren herausgefordert.

In Sommerfrischen ähnlich wie Cliftonville-Margate am Meer spielt Musik die Hauptrolle. Sie führt die Menschen zusammen, hilft vor allem die Gemüter zu beruhigen und aufzuheitern, sie ist die stimulierende Nahrung, die uns unversehens ein unbeschreibbares Behagen erschließt. Allein man atmet und genießt sehr häufig Musik, die diesen Namen gar nicht verdient. Jedes Land, wo man singt und angeblich auch komponiert, steuert sein Schärflein dazu bei, um der nichts Böses ahnenden Menschheit den Appetit für die jeweilige Mahlzeit zu verschlagen. Amerika — immer bereit zu helfen, selbst dort, wo es sich um Musik handelt, hat heuer erheblich dazu beigetragen, um die Massen zu amüsieren. Von „drüben“ kommen die Foxtrotts, die Jazzbands und die unglaublichsten Ragtimes — zu deutsch etwa: zerrissenes Zeitmaß. Wenn jemand fragen würde: Was ist eigentlich Ragtime?, so wäre die vernünftigste Antwort darauf: Ein musikalischer Auswuchs! Und dennoch! Unter den zahllosen Spezialitäten der Ragtimes-Literatur findet man auch solche, die vom Publikum mit Wohlgefallen und sehr oft auch mit Enthusiasmus aufgenommen und in den meisten Fällen sogar drei- oder viermal zur Wiederholung verlangt werden. Diese Ausnahmen machen einen ganz unbekannten Komponisten über Nacht populär und machen auf der andern Seite den betreffenden Verleger reich. Wenn ein solches Stückchen wirklich eingeschlagen hat; dann beginnt die Wallfahrt nach den Musikalienhandlungen. Jedes klavierspielende Geschöpf beiderlei Geschlechts muß das Stück haben. Es wird dann so lange tagtäglich gespielt, bis das Publikum mitsingt — viele können das „Pfeifen“ nicht lassen —, um dann endlich durch einen ganz neu angelangten Foxtrott aus Neuyork verdrängt zu werden, der in absehbarer Zeit das gleiche Schicksal mit seinem Vorgänger teilt.

Wie schnell sich diese musikalischen Arten, Abarten und Unarten verbreiten und einbürgern, dafür zeugt heuer die Neuerung der singenden Orchester. Ein neuer synkopierter Foxtrott oder Twostep ohne Gesang im Orchester ist einfach undenkbar. Die Orchestermitglieder haben in der Regel derart unbiegsame, lederne Stimmen, daß das Zuhören ziemliches Unbehagen verursacht. Das nimmersatte Publikum, von dem Gefühl befallen, daß es den gesanglichen Teil besser machen kann, stimmt dann gewöhnlich ein, und man genießt sodann ein Monstre-Vokal- und Instrumentalkonzert. Auch die Militärkapellen sind der amerikanischen Epidemie des Foxtrottierens verfallen. Auch sie singen. Hoffentlich fragen Sie mich nicht, wie?! —

Ich lese soeben im Londoner „Daily Telegraph", daß Ivan Berlin, der Neuyorker Komponist und Verleger, 150 000 Dollars an Puccini bezahlte, um die Melodien seiner „Tosca" für Foxtrottzwecke benützen zu können. Glückliches Land da drüben! —

Aus dem bescheidenen Städtchen in Wales: Mountain Ash, wo die Kohle noch immer lukrativer als Musik ist, kam auf seiner Rundreise der aus 24 Mitgliedern bestehende Männerchor hierher. Die Leistungen waren ganz außerordentlich. Drill, Präzision und Farbengebung, Geschmack im Vortrag und die dynamischen Kontraste mit kaum hörbarem Pianissimo, all das war vollendet. Das eigentlich Überraschende lag aber darin, daß nach jeder Chornummer sich ein Mitglied als Solist erhob; es sind zusammen sechs an der Zahl, die Tenor-, Bariton und Baßgesänge vortrugen. Auch diese Leistungen standen auf künstlerischer Höhe. Es war eine Oase in der sonst musikalischen Wüste. Nach der Tournée gehen unsere Sänger zurück ins Kohlenbergwerk! —

In einem Konzert im Wintergarten hörte ich zum ersten Male Elsa Stralia. Sie kommt aus Australien, woher auch Nellie Melba kommt, und sie hat eine Stimme von seltener Schönheit und bezauberndem Schmelz. — Schade, daß sie mit abgeschlossener Literatur begann. Bel-Raggio von Rossini war ein Reitstück, es gehört in die Klasse, die die Amerikaner als hasbeen bezeichnen. Die Stralia ist eigentlich Opernsängerin, was sie in einem Duett aus (leider) „Cavalleria Rusticana" mit dem famosen italienischen Bariton Donarelli bewies. Muß es denn wirklich immer dieser bejahrte preisgekrönte Einakter sein, um Künstlern von Bedeutung Gelegenheit zu geben, ihre Kunst glänzen zu lassen. Immer Rusticana! Und auf dem Konzertpodium im Kostüm! Warum immer nach Italien gehen, wenn sich zwei Künstler begegnen! Sie wissen ganz gut, daß man sie entdeckt. Das erinnert mich an Alfred Grünfeld, der zu erzählen pflegte: „Diese Einbrecher gehen doch immer wieder nach Flagranti. Sie wissen ganz gut, daß sie in flagranti ertappt werden. — Die Stralia mußte mehr Zugaben singen, als Lieder auf dem Programm standen. —

Der jugendliche russische Tenor, Vladimir Rosing, der in London seinen ständigen Wohnsitz hat, ließ sich im Pavillon hören. Die Stimme liegt zwischen einem lyrischen und einem Heldentenor. Seine Kunst besteht im Vortrag und dem außerordentlich häufigen Gebrauch des Falsets, das, nebenbei bemerkt, von zauberhafter Wirkung ist. Er singt und spielt seine Gesänge. Einem Sommerpublikum kann nichts gelegener wie ein Sänger von dem Kaliber Rosings kommen. Doch auch er wartet mit verflossener italienischer Gesangsliteratur auf. Welcher echte Gesangskünstler wird heute noch mit Rossinis „La Danza" glänzen wollen? Jeder Künstler soll aber sein Publikum kennen. Und Rosing ist hierin groß. Er entfachte mit dem Stück einen wahrhaften Sturm von Applaus, und sein Dank bestand in drei Dreingaben. Ein zahlendes Publikum bleibt unersättlich. — Eine höchst charakteristische Leistung war die „Totenserenade" von Moussorgsky. Auf heimatlichem Boden angelangt, zeigte Rosing sein großes Talent im Charakterisieren und ebensosehr auch im Phrasieren. — Das Publikum wäre bis Mitternacht gesessen, um noch mehr Dreingaben zu erpressen. Zum Glück mußte Rosing einen Nachtzug erwischen, der ihn nach einer benachbarten Seaside brachte.

ÜBER DAS „MUSIKLEBEN" IN HABANA

Eine Plauderei von G. B.

Eigentlich weiß ich nicht recht, ob man schon von einem Musikleben in Habana reden kann. Ist es doch erst ein ganz winzig kleines Leben, das nur zaghaft schreitet, vorsichtig in alte Spuren tritt und noch keine eigenen Wege gehen kann, wie ein Kindlein, das noch kein Ichbewußtsein hat! Aber es wird wachsen und eines Tages stolz ein Eigenes sein, Habanas Musikleben.

Eins weiß ich, es ist in den letzten Jahren viel gute Musik geboten worden dank der Tätigkeit der Sociedad pro Arte Musical, eine noch sehr junge Vereinigung, die aber bereits über 1000 Mitglieder zählt. Ihr Zweck ist, erstklassige Konzerte in Habana zu veranstalten, wozu die größten Künstler der Welt herangeholt werden. Für Mitglieder sind die Konzerte sehr billig; der monatliche Beitrag beträgt 2 Dollars pro Person und eine einmalige Beitrittsgebühr von 10 Dollars, die in diesem Jahr auf 25 Dollars erhöht wurde, weil nur noch wenige Sitze in dem großen Teatro Nacional verfügbar sind. Bei den Plätzen auf der „Tertulia" (III. Rang) fällt die Aufnahmegebühr fort; monatlich zahlt man nur einen Dollar. Der Eintritt fürs Paraiso aber ist frei, was eine der schönsten Einrichtungen ist, die mir je begegnet und zur Nachahmung unbedingt zu empfehlen sind. Anfangs verteilte die Gesellschaft pro Arte Musical Karten an die Arbeiter großer Fabriken usw., aber da zeigte es sich, daß diese einen schwunghaften Handel damit betrieben, weshalb der Eintritt freigegeben wurde. Lange vor Anfang der Konzerte ist dort oben jeder Platz besetzt, junge Kaufleute, Studenten, überhaupt alle, denen Musik Erholung bedeutet und die doch nicht in der Lage sind, Geld dafür auszulegen, sitzen im Paraiso, voller Begeisterung für das Gebotene, und, was das Schönste ist, mit zusehends wachsendem Verständnis für die großen Meister. Wie wurde in diesem Jahr vor allem Beethoven aufgenommen! Voll tiefster Begeisterung! Ob nun Kammermusik geboten wurde, ob Kreißler, Vecsey oder Hofmann Beethovens unsterbliche Sonaten spielten, es war immer der gleiche, nicht alltägliche Beifall. Vor zwei Jahren noch waren es technische Spielereien eines beliebigen Komponisten, die am meisten beklatscht wurden, heute sind es Beethoven, Chopin, Mendelssohn usw. Das ist mir ein Zeichen dafür, daß in den Kubanern ein natürliches Empfinden für gute Musik liegt, was sich auch eines Tages entfalten wird. Aber — meiner Ansicht nach — ist dies hier übliche „star"-System ein absolutes Hemmnis für die Entwicklung eines kubanischen Musiklebens, d. h. eines eigenen Schaffens, eines Vertiefens in die großen Meister aller Länder, eines Reifwerdens für höchste Kunst. Bequemlichkeit liegt nun mal im Kubaner, und es ist so bequem, aller Welt Größen vorgesetzt zu bekommen. Warum sich da die Arbeit machen, die gespielten Werke verstehen zu lernen? Ich rede von der breiten Masse, aber selbstverständlich gibt es auch Ausnahmen. Daß erstere dem „Parsifal", der vor über einem Jahr unter Ernst Knochs musikalischer Leitung zu überraschend guter Wirkung gebracht wurde, hilflos gegenüberstand, kann ich verstehen; denn einem mit italienischer Musik überfütterten Publikum kann man nicht so ohne weiteres

den „Parsifal“ vorsetzen. Das Verstehen und warme Empfinden für Beethoven aber, wie ich es hier erlebte, erschien mir wie ein Geschenk. Unser Größter verstanden und bejubelt! Aber dieses Verstehen und Miterleben in der Musik ist noch nicht so durchgedrungen, um schöpferisch wirken zu können.

Habana hat gute Musikschulen; die beste ist das Conservatorio Nacional von Hubert de Blanck. Dieser hat noch in Leipzig studiert und ist ein durch und durch feiner Musiker und vorzüglicher Lehrer; in jungen Jahren hat er an den europäischen Höfen gespielt. Eine staatliche Musikanstalt hat Habana aber nicht; auch keinen nur der Musik geweihten Saal, so daß die großen Konzerte im Teatro Nacional stattfinden, das eine ganz leidliche Akustik hat. Dagegen hörte ich in einem andern Theater Konzerte, die mir der durchdringenden Straßengeräusche wegen, als da sind Autotuten, das Klingeln der Elektrischen, Schreien der Straßenverkäufer usw. fast zur Qual wurden. Den Kubaner stört das jedoch nicht viel.

Habana hat auch keine eigene Oper und hat hier das zu nehmen, was dieser oder jener Impresario an Gesellschaften mitbringt. Da gibt es soundsoviele Opernaufführungen, immer aber die gleichen Programme: „Rigoletto“, „Toska“, „Troubadour“, „Hamlet“, „Manon“ usw., dann eine Zeitlang keine Oper und schließlich wieder dasselbe Repertoire mit kleinen Änderungen und einem oder zwei Sternen. Das Schlimmste ist, daß Habana kein eigenes Orchester besitzt. Zwar gibt es hier so viele gute Musiker — Spanier, Italiener, Kubaner —, und zwar fast alles Geiger, die zu Opernaufführungen herangeholt werden, sonst aber ihr Leben durch Stundengeben, Spielen in Kinos und Restaurants fristen müssen. Die hiesigen Militärkapellen sind von Kunst zu weit entfernt, als daß sie in Frage kämen. Aus der Stadtkapelle, der „Banda Municipal“, die von einem äußerst tüchtigen Dirigenten geleitet wird, ließe sich wohl etwas machen. Bei einigen Sinfoniekonzerten z. B., wobei nur auf Holz- und Blechinstrumenten gespielt wurde, erzielte sie überraschende Wirkungen, und nur Kenner würden Geigen und Cellis vermißt haben.

Fast in jedem Haus ist ein Klavier, und wer nur irgend ein paar Dollar erübrigen kann, läßt seinen Kindern Klavierunterricht geben. Auch gibt es gute Lehrer hier. Aber selbst in dieser Hinsicht ist noch alles in der Entwicklung begriffen. Die Schüler lernen und üben mehr, um andern damit imponieren zu können, nur die Wenigen aber, die aus Liebe zur Musik studieren, werden die Träger der weiteren Entwicklung des kubanischen Musiklebens sein. Ich finde, der Kubaner ist unbedingt musikalischer wie der Amerikaner. Zwar ist Neuyork das Weltzentrum der Musik und der großen Künstler aus aller Herren Welt; es wird dort das Höchste geboten und viel billiger wie in Habana, aber im Grunde genommen sind es dort ganz kleine Gemeinden, die das rechte Verständnis haben; ein Teil besucht die Konzerte, um mitreden zu können, um gewesen zu sein, wie es Tausende und Abertausende gibt, denen „Jazz“ und „Ragtimes“ A und O der Musik sind. Trotzdem ist während der Jahre, die ich in den Staaten zubrachte und während der ich meine Beobachtungen machen konnte, der Durchschnittsamerikaner in seiner musikalischen Entwicklung einen Riesenschritt vorangekommen. In Habana hätten die entsetzlichen amerikanischen Tänze „Foxtrott“, „Onestep“ usw. keinen Eingang gefunden, wenn, nun wenn nicht so viele Amerikaner hier wären. So hört man bei den Promenadenkonzerten ein oder zwei Sachen aus Opern, und der Rest ist „ragtime“. Schade. — Von den kubanischen Künstlern ist mir die Pianistin Margot de Blanck die liebste. Noch jung, mit vollendeter Technik, steht ihr eine große Zukunft bevor. Im großen und ganzen hat Kuba wenig einheimische große Talente. — Die Konzerte der Sociedad pro Arte Musical brachten Kreißler, der ja als Künstler so vollendet ist, daß man nichts über ihn sagen kann; ferner den jungen Vecsey, der mir deshalb lieber ist, weil sein Spiel mir und vielen andern mehr zu Herzen ging. Auch hatte er einen Begleiter, der sein künstlerisches Empfinden so restlos verstand, daß es ein Genuß war, solch vollendetem Zusammenspiel zu lauschen. Kreißlers Begleiter hatte einen miserablen Steinway zur Verfügung, so daß es beleidigend war. — Als Josef Hofmann Chopin spielte, wagte das Publikum kaum zu atmen. Bei Hofmanns Spiel vergaß man vollständig, daß es eine Technik gibt, und wenn er im Andante die Tasten wie streichelnd berührte, klang es ganz unnatürlich schön. — Auch den berühmtesten Harfenspieler der Welt hatten wir hier, Salvi, einen Italiener, der sein Instrument ohne Begleitung spielt, was anfangs kalt ließ, bis Künstler und Instrument sich eingespielt hatten und mit jubelndem Beifall belohnt wurden. Claudia Muzio, die hochdramatische Sängerin, fand reichliche Anerkennung, ihr Programm war ausschließlich französisch und italienisch, mit einigen leichten englischen Sachen dazwischen. Frieda Hempel war von dem Habana Musical Bureau hierher verpflichtet worden. An einem Abend gab sie ihr berühmtes Jenny-Lind-Konzert. Wir Deutschen waren so froh, einmal Schubert und Schumann zu hören (leider teilweise in Englisch), daß auch ein kleinerer Stern wie Frieda Hempel unserem Herzen Genüge getan hätte. Wenn man nur Italiener singen hört und ab und zu in Amerika ausgebildete Stimmen, dann tut deutsche Art so wohl und Frieda Hempels Schulung, wodurch alles natürlich und mühelos wirkte, erhöhte noch den Genuß an dem schönen Stimmaterial.

Eva Gauthier wurde durch denselben Impresario verpflichtet; sie hat einen wunderschönen Mezzosopran und einen warmen Vortrag, aber eine nur sehr mäßige Aussprache. Sie sang aus Korngolds: „Die tote Stadt“ die Arie der Marietta, sehr fein und vornehm, aber unverständlich. —

Nun wollen wir sehen, was die kommende Saison bringt.

Neuerscheinungen

Achtélik, Josef: Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien. 1. Teil. Gr. 8°. 193 S. Leipzig 1922. C. F. Kahnt.

Sitte, Dr. Heinrich: Bachs „Chromatische“. Gr. 8°. 63 S. Berlin 1921. Georg Stilke.

Speer, Ernst: Dramatische Bilder aus der Jugend großer Komponisten. 8°. 149 S. Leipzig 1922. Breitkopf & Härtel.

Descey, Ernst: Johann Strauß. 19. Band der Klassiker der Musik. Gr. 8°. 298 S. Stuttgart-Berlin 1922. Deutsche Verlagsanstalt. Vereinigt mit Schuster & Loeffler. Geb. 300 M.

Schurzmann, K.: Wie erkenne ich die musikalische Begabung meines Kindes? 8°. 30 S. Leipzig 1922. Breitkopf & Härtel.

Besprechungen

Hofmann, Hans, Gottesdienst und Kirchenmusik in der Universitätskirche zu St. Pauli (Leipzig) seit der Reformation 1543 bis 1918. Sonderabdruck aus: „Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte. 32. Heft. gr. 8°, S. 118—151. Leipzig, J. A. Barth.

Verfasser dieser sehr lesenswerten, dabei geradezu kurzweiligen historischen Arbeit ist der derzeitige Leiter sowie auch Gründer des Universitäts-Kirchenchors zu St. Pauli in Leipzig, Prof. Hans Hofmann, durch den die Universitätskirche zu Leipzig nach jahrhundertlangen Versuchen zu einem eigenen, aus Universitätskreisen herauswachsendem Organ zur Aufführung einer regelmäßigen Kirchenmusik gelangt ist. Der erste Teil beschäftigt sich mit dem Gottesdienst in dieser Kirche, d. h. mit den Kämpfen, die die Universität mit der Stadt führen mußte, um dieser Kirche, die nach Aufhebung der Klöster ein besonderer Glücksfall in ihre Hände, nicht in die der darüber sehr verärgerten Stadt gespielt hatte, einen vollen, öffentlichen Gottesdienst zu geben. Um ein Haar hätte die Universität (1543) durch schon damals übliche „Schiebungen" die kaum geschenkte Kirche an die Stadt verloren, so daß sie das wertvolle Besitztum außer ihrem charaktervollen Rektor Börner zweimal dem jungen Herzog Moritz verdankt, der dabei die humorvoll-überlegenen Worte sprach: „Ich will mich dermaßen gegen die Universität verhalten, daß sie wohl spüren soll, daß sie mir lieb sei." 1710 resp. 1722 ist dann die gottesdienstliche Frage endlich so weit geregelt, das Ganze ein hübscher Beitrag zu dem Thema: Städtische Kirchenpolitik in früheren Zeiten. Den Musikhistoriker wird indessen der zweite Abschnitt: Die Musik in der Universitätskirche stärker interessieren, zumal dieses Kapitel durch Bachs „Mitwirkung" einige berühmte Seiten aufweist. Man sieht denn auch in verschiedenem noch etwas klarer, als es durch Spittas ausgezeichnete Darstellung geschehen ist. Die Musik an dieser Kirche ist fortwährenden Stockungen und Zufällen ausgesetzt, was schließlich doch vor allem an der Universität lag, die nichts oder möglichst wenig für die Musik ausgeben wollte. Im 19. Jahrhundert ist es zunächst die Singakademie (gegen 1802), die bei den wichtigeren akademischen Feierlichkeiten aushalf, 1822 wird dann der Universitäts-Sängerverein zu St. Pauli gegründet, dessen kirchliches Wirken aber schon durch seine Eigenschaft als Männerchor beschränkt sein mußte. So ist es denn wirklich erst unserer Zeit gelungen, dieser Kirche einen eigenen Chor zu geben (1898), der 1906 in einen Universitätskirchenchor zu St. Pauli auf akademischer Grundlage (Studenten, Studentinnen, Professorendamen und Studentenschwestern) umgewandelt worden ist und in der heutigen Leipziger Kirchenmusik eine ganz hervorragende Stellung einnimmt. s-.

Der Freischütz. Friedrich Kinds Operndichtung und ihre Quellen. Herausgegeben von F. Hasselberg. Der Domschatz Bd. 2. Berlin, Dom-Verlag. 8°, 131 S.

Dieses reizende Büchlein wird jedem Verehrer Webers willkommen sein, weil bis dahin der leichte Zugang zu den literarischen Quellen seines Hauptwerkes gefehlt hat. Hasselberg bringt zunächst die kriminalistische Erzählung aus den „Unterredungen von dem Reiche der Geister" (1730), aus denen J. A. Apel den Stoff für seine Erzählung: „Der Freischütz. Eine Volkssage" geschöpft hat, dadurch unmittelbar anzeigend, daß von einer eigentlichen Volkssage nicht geredet werden kann. Apels Erzählung lag dann Kind vor, der vorzugsweise auf dieser sein durch Weber berühmt gewordenes Textbuch gründete. Dieses wird in einer der Kindschen Fassungen mitgeteilt, die gerade auch in Einzelheiten mit der „Weberschen" zu vergleichen, manche kleinere Überraschung bietet. Weiter ist Grillparzers ganz kurze, um so bezeichnendere Parodie mitgeteilt, den Schluß des Ganzen bildet dann das „Nachwort" des Herausgebers, das alles Hierhergehörende zusammenfaßt, was zugleich heißt, daß immer noch Rätselhaftes über Kinds Text schwebt. Dem Urteil Hasselbergs, daß bei Kind von einer selbständigen schöpferischen Leistung nicht die Rede sei, wird man denn doch nicht beipflichten können. Von der Gestalt des Kaspar findet sich bei Apel nichts, wir müssen schon dabei bleiben, daß Kind den ganzen Stoff mit originalen Augen gesehen hat. -s.

Die Meistersinger von Nürnberg. (Rich. Wagners Dichtung und ihre Quellen. Band 5 des „Domschatz", herausgeg. von Franz Zademack. Dom-Verlag Berlin, 1921. Mit 5 Bildern, 336 Seiten, gr. 8°.)

Das ist eine ganz reizende Gabe des „Domschatz", der es unternimmt, alte, aber unveraltete Literatur in anziehendem Gewande neu herauszugeben. Hier sind dem Wagnerschen Meistersingertext die zwei Dramen voraufgeschickt, denen er manche Anregung verdankte: „Hans Sachs" und „Salvator Rosa" von Deinhardstein (dessen Bildnis den prächtig ausgestatteten Band ziert.) Es ist noch heute nicht ohne Reiz, diese Theaterstücke aus den 20er Jahren zu lesen, deren erstes Goethe eines Prologes (auch er ist hier gedruckt) würdigte. Zum Schluß sind auch die Auszüge aus Wagenseil angefügt, die Wagner sich im Herbst 1862 für seine Dichtung gemacht hat. Doch fehlte da noch mancherlei, z. B. „Spruchsprecher".

Darf vor dieser schönen Gabe jede Kritik schweigen, so muß sie doch von dem Nachwort Fr. Zademacks bemerken, daß hier die Quellenaufzählung und die Literatur nicht vollständig ist. Z. folgt einem Aufsatz Roethes, der seine Vorgänger selten anführt. Das Verdienst, auf Deinhardstein und Reger zuerst aufmerksam gemacht zu haben, gebührt H. Welti (Wagner-Jahrbuch von Kürschner 1887). Ich selbst habe im „Musik. Wochenblatt" (1899) die Einflüsse J. Grimms (Vom Meistergesang) u. Schopenhauers festgestellt. Dann aber war für das Prügelfinale statt der ganz allgemeinen Beziehungen auf den Mimus, auf Wenzel Müllers „Schwestern von Prag" und Kotzebues „Kleinstädter" hinzuweisen. Je mehr in der Tat sich Wagners Lustspiel als ein Meistermosaik erweist, desto schärfer hat man methodisch zwischen vagen Ähnlichkeiten und klarer Verwandtschaft zu unterscheiden.

R. Sternfeld

Kreuz und quer

Aus Leipzig. Korngolds „Tote Stadt" ist nun auch im Leipziger Stadttheater mit sehr starkem Erfolg zur Aufführung gelangt. Es gibt zahlreiche Musiker, die sich dieses Werkes wegen, das sich offen an die breiten Kreise wendet, aufregen. Einen eigentlichen Grund sehe ich nicht ein. Derartige Werke wird es immer geben und sogar geben müssen, und man soll froh sein, wenn die Bedienung des Publikums nicht in schlechtere Hände gerät und auch heute sich große Erfolge mit einem für heutige „Renaissance"-Begriffe doch im ganzen recht braven und harmlosen Text erzielen lassen, was klar zeigt, daß es der Schrekerschen Entgleisungen und Perversitäten gar nicht bedarf. Das soll freilich auch heißen, daß man entwicklungsgeschichtlich

die Oper nicht einreihen wird, denn was sie bietet, ist in ihrer Art alles schon dagewesen, und man wird sich wohl den Gedanken aus dem Kopf schlagen müssen, daß Korngold zu einer wirklich eigenen Physiognomie gelangt. Seine Musik ist weder originell noch original, sondern von Wagner-Strauß mit Puccinischem Einschlag derart abhängig, daß von eigenen Wegen wenig zu erkennen ist. Ein wirklicher Dramatiker ist Korngold nicht, sondern dramatischer Lyriker, und ferner wird man darauf hinweisen können, daß das eigentlich Stimmungsmäßige des Stoffes — das dem Roman seinen besonderen Charakter gibt — im wirklichen Sinn leer ausgeht. „Die tote Stadt" hat keinen eigenen Ton, immerhin aber allgemeine Qualitäten, die gerade für ein heutiges Opernpublikum in Frage kommen. Die hiesige Erstaufführung hatte in Fr. Hansen-Schultheß eine ganz vorzügliche Marietta, im übrigen erhielt sie durch geradezu überromantische Beleuchtungsmanöver der Spielleitung P. Weißleders ihr besonderes Gepräge.

In der Woche vom 18.-23. September fand in Leipzig **die Hundertjahrfeier der Gesellschaft deutscher Naturforscher und Ärzte** statt, die Anlaß zu einem Gewandhaus-Sonderkonzert unter W. Furtwängler gab. Selbst für eine Musikzeitschrift kann aber wichtiger als die Musik das von den beiden Gelehrten A. Strümpell und O. Wiener formulierte „Programm" für diese Vertreter deutschen Geistes sein. Wir zitieren hieraus die Sätze:

Die jetzige trübe Zeit der Not unseres deutschen Vaterlandes ist nicht dazu angetan, frohe Feste zu feiern. Wenn uns aber etwas dazu hilft, den Mut und die Hoffnung auf die Wiederaufrichtung unseres Volkes nicht zu verlieren, so ist es der Gedanke an unsere Arbeitskraft und an die deutsche Wissenschaft. Schwert und Schild unseres Volkes sind zerbrochen. Aber in den Werkstätten der Forschung arbeitet deutscher Geist ungebrochen weiter an der fortschreitenden theoretischen Erkenntnis der Welt und an der Vervollkommnung der technischen Mittel für einen neuen wirtschaftlichen Aufbau unseres verarmten Landes. — So laden wir denn die Deutschen Naturforscher und Ärzte nach Leipzig ein, nicht zu einer rauschenden Festfeier, sondern zu einer Heerschau über die geistigen Kräfte unseres Volkes auf dem Gebiete der Medizin und der Naturwissenschaften. Und wer von den Gliedern anderer Nationen sich mit uns eins fühlt in dem Gedanken, daß Völkerhaß und Neid in den Hallen der Wissenschaft keine Stätte finden, sei uns ebenfalls willkommen.

Das sind einfach-schlichte Worte von tiefer Bedeutung, die sozusagen jeder deutsche Musiker unterschreiben wird, wenn er an sein eigenes Gebiet denkt. Auch die Naturforschung hat außerordentliche Wandlungen gerade in den letzten 50 Jahren erlebt, und wer einigermaßen einen Einblick in ihre heutigen Aufgaben hat, weiß, daß es auch hier sehr viel zu tun gibt, bis man wirklich wieder einen natürlichen, festen Grund gefaßt hat.

Das Konzert brachte lediglich Orchesterwerke: Das Meistersingervorspiel, Regers Mozart-Variationen und die siebente Sinfonie Beethovens, die auch vor 50 Jahren beim gleichen Anlaß gespielt worden war. Es dürfte noch verfrüht sein, über Furtwänglers spezifisches Musikertum zu sprechen; dazu bietet der Winter reichlichen Anlaß. Selbstverständlich gestaltete sich das Konzert zu einem Triumph für ihn, der am berechtigsten nach der Sinfonie erschien. So gut das Orchester mit dem neuen Dirigenten ging, es wird eine Weile dauern, bis die Nikisch-Seele aus ihm entfernt ist und eine ganz andere in ihm lebt. Und ähnlich wird es auch denen gehen, die sich jahrelang an Nikisch — mochten sie im einzelnen einverstanden sein oder nicht — innerlich gewöhnt hatten. Es sind ziemlich verschiedene Welten, die, setzt man sie als solche gleich, einen Unterschied immer herausstellen werden: die spezifische, phänomenale Musikalität Nikischs. Am eigensten berührte Furtwänglers geradezu sentimentale Auffassung des Regerschen Werkes. Schon Reger hat das Mozartsche Thema, wie sich schon an der völlig unmozartischen Artikulation nachweisen läßt, mißverstanden, er faßte es aber doch als Allegretto auf und dirigierte es in dieser Art, Furtwängler machte ein Larghetto daraus. Die Art, wie Busch dieses Werk letzten Winter gegeben hat, entsprach der Art Regers durchaus, und allzu starke Abweichungen wirken doch etwas peinlich. Indessen, erst der Winter wird ein ordnungsgemäßes Musizieren bringen, und da läßt sich dann über allerlei reden. A. Heuß

Leipziger Konzertleben. Verschmelzung der Philharmonischen Gesellschaft mit der Gesellschaft der Musikfreunde. Leipzig war nahe daran, beide Konzertgesellschaften, die der Musikfreunde und den Konzertverein, einzubüßen, so daß lediglich noch Kapellmeister L'hermet mit seinen philharmonischen Konzerten im Saale des Zoologischen Gartens auf dem Platze gewesen wäre. Es ist aber noch gelungen, die beiden oben genannten Gesellschaften zu vereinigen, was soviel heißt, daß die in der Alberthalle von der Gesellschaft der Musikfreunde in Aussicht genommenen zwölf Konzerte wirklich stattfinden können. Zu diesem Zweck wird das Philharmonische Orchester verstärkt, wie ferner auswärtige hervorragende Dirigenten herangezogen werden.

Dem Leipziger Konservatorium, das vor die Existenzfrage gestellt war, sollen für das laufende Winterhalbjahr 2½ Millionen von der Stadt zur Verfügung gestellt werden. Diese Summe ist trotz des seit dem Sommersemester vierfach erhöhten Schulgelds als die niederste errechnet worden, die sich als Defizit in dem genannten Zeitraum ergeben wird. Wegen Übernahme der Hälfte dieses Fehlbetrags durch den Staat sollen weiterhin gemeinschaftlich mit dem Konservatorium die nötigen Schritte unternommen werden. — Daß sich der Staat des Leipziger Konservatoriums endlich einmal gehörig annimmt, wird hoffentlich nicht mehr an der Rivalität von Dresden und Leipzig scheitern.

Was die Franzosen an Rich. Strauß' Salome anzieht. Über die Aufführung der Salome schreibt die Zeitung „Populaire" in Nantes: „Die Musik von Richard Strauß hat in ihrer reichen Inspiration und der Macht des Kolorits etwas Schreckenerregendes. Sie ergreift, sie reißt hin, sie erdrückt fast den Zuhörer und schafft eine Atmosphäre unwiderstehlicher Wollust. Das ist wahrhaftig Kunst und große Kunst. Bewundernswert ist vor allem Salomes Liebesgesang bei der Begegnung mit Jochanaan; die Phrasen ruhiger Majestät der Propheten; die Wildheit in Herodes' Wahnsinn; der Tanz der sieben Schleier; großartig in der Orchestrierung und endlich die wollüstige Zärtlichkeit der Salome in der Schlußszene mit dem abgeschlagenen Kopf des Propheten. Diese Szene packt wie die wesensgleichen Seiten aus dem Buch von Maurice Barrès: Vom Blut, von der Wollust, vom Tod." Wem sollen wir da mehr gratulieren?

Das Landestheater Rudolstadt, das dem Intendanten Hahn auf eigene Rechnung übergeben wurde, wird sich auf die Pflege des Schauspiels beschränken müssen, während es für die Oper auf Gastspiele angewiesen sein wird. Die Stadt gewährt zur Reorganisation der Kapelle einen Zuschuß von 100 000 Mark.

Eisenach. Der Gemeinderat lehnte den Antrag des städtischen Orchesters um Gewährung einer Subvention von 300 000 Mark für das Winterhalbjahr im Hinblick auf die finanzielle Notlage der Stadt ab. Dies bedeutet die Auflösung des unter der Leitung Kapellmeister Armbrusts stehenden Orchesters. — Auch das Theater befindet sich in einer Notlage, so daß seit langem schon an dem Plan einer wirtschaftlichen Vereinigung mit dem Landestheater Gotha gearbeitet wird.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Casanova", Oper von Arthur Kusterer, Text von Anton Rudolph (Umarbeitung) (Badisches Landestheater, Karlsruhe).

„Das Rosengärtlein", Oper von Julius Bittner (Nationaltheater, Mannheim).

„Mareike von Nymwegen", Oper von Eugen d'Albert (München).

KONZERTWERKE

Fünf Orchesterlieder von Manfred Gurlitt (Bremen, Philharmonische Gesellschaft).

Vier A-cappella-Chöre von Roderich von Mojsisovics (Mannheim, Mannheimer Volkschor).

Serenade für Orchester mit Sopransolo von Robert Bückmann (Dortmunder Sinfoniekonzerte, Schulz-Dornburg).

Konzertstück für Violine und Orchester von A. Weckauf (ebenda).

„Archaische Tänze" von Erwin Lendvai (Nationaltheater, Mannheim).

Stattgehabte Uraufführungen

KONZERTWERKE

Serenade für Streichorchester von Hans Kleemann (Philharmonisches Konzert, Bonn).

Quintett D-Dur für 2 Violinen, 2 Bratschen und Cello von Paul Frankenburger (Studeny-Quartett, München).

Quartett A-Moll von Otto Crusius (ebenda).

Sonata in A von Ildebrando Pizzetti (Studeny-Diehn-Slottko).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

Streichquintett op. 16 von Prohaska (Haager Streichquartett, Berlin).

„Die Pilger von Mekka" von Gluck (Staatstheater, Wiesbaden).

I. Sinfonie von H. Suter, Violoncellosinfonie von Rüdinger, Klavierkonzert von Rudolf Kopsch, Phantastische Nachtmusik von Ernst Toch, Die Heinzelmännchen von H. Pfitzner, Sinfonie D-Moll von H. Bischoff, Sommeridyll von Reuß, Rhapsodie für Klavier und Orchester von Belá Bartók, Heitere Serenade von J. Haas (Dortmunder Sinfoniekonzerte, Schulz-Dornburg).

Vorspiel zu „Janie" von Jaques-Dalcroze, Pastorale d'été von A. Haugger, Violinkonzert von H. Suter, Scherzo von Charles Chaix (Berliner Orchesterkonzert Bernhard Seidmann, Schweizer Komponistenabend).

Sextett für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott in B-Dur op. 6 von Ludwig Thuille (Richard-Wagner-Verein, Darmstadt).

„Ariadne auf Naxos" von R. Strauß (Hessisches Landestheater, Darmstadt).

Musikfeste und Festspiele

Rostock. Das am 22. September 1897 gegründete städtische Orchester feierte unter seinem Gründer, dem städtischen Musikdirektor Heinrich Schulz, in zwei Konzerten am 1. und 2. Oktober sein 25jähriges Jubiläum. Das erste, eine Morgenfeier, brachte die Bachsche Kantate: Wachet auf und die neunte Sinfonie, das Festkonzert Brahms' 1. Sinfonie, Lieder von H. Wolf (Dr. Rosenthal, Leipzig), ein Violinkonzert von Mozart (Havemann), das „Wach auf", Ansprache von Hans Sachs, Walters Preislied und Schlußchor aus den Meistersingern. Weitere Solisten waren Fr. C. Osten (Rostock) (Sopran), Frl. M. Kaun (Berlin) (Alt) und G. Walter (Tenor). Bei diesem Anlaß erschien, von dem Orchestermitglied Max Seidel verfaßt, eine „Geschichte des Rostocker städtischen Orchesters mit Berücksichtigung des Rostocker Musiklebens. Eine geschichtliche Darstellung vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zur Gegenwart". Außerordentlich verdient gemacht hat sich um das Rostocker Musikleben der letzten 25 Jahre Heinrich Schulz, der, am 8. Juni 1854 in Thale i. Harz geboren und am Leipziger Konservatorium ausgebildet, vornehmlich die Geigerlaufbahn ergriffen hatte, 1897 aber nach Rostock zur Gründung des Orchesters berufen wurde, das er mit schönstem Erfolg diese ganze Zeit geleitet hat, wie er überhaupt Mittelpunkt des Rostocker musikalischen Lebens ist. Einen Höhepunkt seiner künstlerischen Wirksamkeit bildete 1914 das Baltische Musikfest in Malmö, das Schulz mit seinem mecklenburgischen Orchester und seinem aus 200 Köpfen bestehenden Chor bestritt. Hervorragend war sein Anteil an der 500-Jahrfeier der Universität Rostock, und in den letzten beiden Jahren bildeten das Beethovenfest sowie in Güstrow das Brahmsfest Höhepunkte in dem Wirken des rastlosen Künstlers.

Rostock. Im kommenden Winter veranstaltet das Stadttheater ein Max-Schillings-Fest, welches ausschließlich Kompositionen Schillings' bringen wird. „Der Pfeifertag", in der vom Komponisten neu besorgten Bearbeitung wird zum ersten Male aufgeführt werden.

Heidelberg. Vom 25.—29. Oktober veranstaltet die Stadt Heidelberg eine Bach-Reger-Feier, zu der hervorragende Solisten gewonnen wurden. Zur Aufführung gelangen von Regerschen Werken: Sinfonietta, Sinfonischer Prolog, Orgelwerke, Sonaten, von Bachschen Werken: Die Brandenburgischen Konzerte Nr. 3 und 5, das Violinkonzert in A-Moll, das Klavierkonzert in A-Dur. Den als 4. Konzert stattfindenden Historischen Abend leitet Prof. Dr. T. Kroyer, in dessen Händen zugleich die künstlerische Oberleitung liegt, mit einem Vortrag ein. Der Abend bringt zwei charakteristische Arien, die Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn", das 6. Kammerkonzert (sic) und Werke für die Viola da Gamba; dabei werden als Kontinuoinstrumente ein zweimanualiges Cembalo und ein Portativ aus Bachs Zeit (aus der Instrumentensammlung des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität) zum erstenmal zur Verwendung kommen. Im Rahmen des letzten Konzertes wird Regers 100. Psalm und Römischer Triumphgesang zur Aufführung kommen. An Solisten wirken bei den Festaufführungen mit: Adolf Busch (Violine), Rudolf Serkin (Klavier), Christian Döbereiner (Viola da Gamba), Arno Landmann (Orgel), Dr. Rosenthal (Gesang) und Henny Wolf (Gesang).

Meran. Das soeben beendete Musikfest zeigte in einem Zyklus von sechs Konzerten die Entwicklung der Musik durch vier Jahrhunderte. Das letzte Konzert war Richard Strauß und der Moderne vorbehalten. Als Solisten wirkten mit: Eugen d'Albert, Alexander Petschnikoff, Dr. Felix v. Kraus, Adrienne v. Kraus-Osborne und das Schachtebeck-Quartett.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Darmstadt. Von der Stadtverordnetenversammlung wurde die Errichtung eines städtischen Konservatoriums beschlossen.

Köln. Das musikpädagogische Seminar der Akademischen Musikschule Köln-Nippes wurde versuchsweise nach den Grundsätzen Prof. Kestenbergs (Berlin) mit einem musikpädagogischen Forschungsinstitut, in welchem die von der Musikpädagogik gestellten Aufgaben psychologisch behandelt werden, verbunden. Dr. W. Kahl, unser Mitarbeiter, hat die Leitung des gesamten Seminars, Dr. Kirchhoff die des psychologischen Instituts übernommen.

London. Die Royal Academy, die erste Musikschule Englands, feierte im Juli unter großen Festlichkeiten die Feier ihres hundertjährigen Bestehens. Konzerte, Opernaufführungen, Vorträge und Festessen folgten in bunter Reihe, die Ausführenden waren sämtlich ehemalige Schüler, aus deren Werken sich auch die Programme zusammensetzten.

Ulm. Dem seit einem Jahr bestehenden Konservatorium in Ulm (Leitung Dr. Bäuerle) ist ein höheres Seminar für Kirchenmusik, und zwar für beide Konfessionen, angegliedert worden.

Persönliches

Johannes Messchaerts Beisetzung in Zürich. Die sterblichen Überreste des am 9. September verschiedenen großen Künstlers sind am 12. September den Flammen übergeben worden. Die Trauerfeier gestaltete sich zu einem eindrucksvollen, schlichten Gedächtnisakt. Eine Orgelkomposition Bachs, vorgetragen durch Herrn Ernst Isler, erklang, als die leidtragenden Angehörigen den Kuppelraum des Krematoriums betraten. Dann verlas der amtierende Geistliche die Bibelstellen, die für Brahms die Textunterlage seiner vier ernsten Gesänge geworden sind, und knüpfte hieran zwanglos eine fein abgewogene, knapp gehaltene Charakteristik des Entschlafenen. Ähnlich lautete der kurze Nachruf von Dr. Volkmar Andreae, dem Direktor des Züricher Konservatoriums. Auch aus seinen Worten fühlte man nicht nur die aufrichtige, warme Verehrung für die einzigartigen künstlerischen Leistungen Messchaerts, sondern auch, und gewiß mit vollem Rechte, die hohe Wertschätzung von dessen Charaktereigenschaften.

Auch eine außergewöhnlich sympathische Persönlichkeit ist eben in diesem bedeutenden Mann, erfüllt von stärkster künstlerischer Intelligenz, dahingeschieden. Aber intensiver, als alle guten Worte, weckten in uns Klänge aus den beiden Passionen Bachs die Erinnerung an weihevollste Stunden wieder auf, wo Messchaert als Erzpriester seiner Kunst gewaltet und Segen gespendet hat. Zwischen den beiden Ansprachen sang Frau Ilona Durigo, unterstützt durch unsern Cellisten, Herrn Fritz Reitz, die Altarie „Es ist vollbracht“ aus der Johannispassion, und zum Schluß ertönte von der Orgelempore — die alle Ausführenden vor den Blicken der Hörer verbirgt — Bachs Choralsatz: „Wenn ich einmal soll scheiden“, gesungen durch den Chor des Konservatoriums.

Messchaert ist übrigens nicht allein als vorbildlicher Interpret der kirchlichen Vokalwerke Bachs gefeiert worden; auch Haydns Oratorien und Berlioz' Faust wurden ausdrücklich erwähnt. Ist es nun ein reiner Zufall, daß Händels Namen nicht ebenfalls an unser Ohr schlug? Und doch wirkte Messchaert öfters gerade auch in Chorwerken Händels als Solist mit. Und war, wo etwa Friedrich Chrysanders Bearbeitung Verwendung fand, von hervorragender, man könnte sagen, bisweilen von ausschlaggebender Bedeutung.

Möchte mit seiner imponierenden Gestalt nicht eine ganze, neueroberte Gesangskultur wieder dahinsinken.

Bi.

In Hanau starb am 14. September der Gymnasialmusiklehrer Jakob Rösser, unser sehr geschätzter Berichterstatter über das Hanauer Musikleben, im Alter von 45 Jahren nach einer gut überstandenen Operation. Mit Eifer hat der Verstorbene im „Hanauer Anzeiger“ über dem Musikleben seiner Stadt gewacht und in einer Weise durch Anregungen und offene Kritik zu wirken gesucht, die weit über das gewöhnliche Maß eines Referentendienstes hinausgingen. Die diesem Heft beiliegende „Rundschau“ enthält den letzten Bericht dieses aufrechten Mannes.

Felipe Pedrell †. In Barcelona starb der Nestor der internationalen Musikwissenschaft, Felipe Pedrell, im 81. Lebensjahr, eine außergewöhnliche Erscheinung, sofern der Verstorbene auch als nationaler Komponist eine bedeutende Rolle in Spanien spielt. Die spanische Musikwissenschaft verdankt Pedrell ihre Begründung und weitere Ausgestaltung, der spanischen Musik wurde er wichtig durch sein Eintreten für Wagner. Dem Konservatorium zu Madrid gehörte er lange als Lehrer an. Pedrell wurde am 19. Februar 1811 zu Tortosa geboren und hat sich vor allem durch musikalisches Selbststudium entwickelt.

Musikdirektor Ludwig Schmutzler, Heilbronn a. N., der sich viel um die Hebung des Heilbronner Musiklebens verdient gemacht hat, starb daselbst im Alter von fast 73 Jahren.

Kurt Mothes, ein begabter Komponist, starb in Gotha.

Musikdirektor Prof. Ferdinand Manns, der von 1890 bis 1913 die Oldenburger Hofkapelle leitete, starb in Oldenburg.

Aufruf zu einer Sammlung für eine Arthur-Nikisch-Grabweihestätte. Die Gewandhauskonzertdirektion und das Gewandhausorchester zu Leipzig erlassen folgenden Aufruf: „Mit Arthur Nikisch sank ein Künstler ins Grab, dem alle, die seinem Wirken nahe gestanden, zu unauslöschlichem Danke verpflichtet sind. Voll hoher Weihe war jede Stunde, die sein geniales Schaffen uns schenkte. Weihevoll werde drum auch für alle Zeiten die Stätte, die dauernd seine irdischen Reste bergen soll. Ein jeder baue nach seinen Kräften mit an dem geplanten Werke, das auf Leipzigs Südfriedhof als dauerndes Ehrenmal noch fernen Geschlechtern den Ruhm des deutschen Meisters künden soll. Geldspenden bittet man dem Bankhaus Meyer & Co., Leipzig, Thomaskirchhof, Postscheckkonto Leipzig Nr. 362 Meyer & Co. (‚Nikisch-Weihestätte‘), möglichst bald zu überweisen.“ Den Aufruf haben außer einer Anzahl bekannter Männer das Berliner Philharmonische Orchester, Konservatorium der Musik Leipzig, Concertgebouw Amsterdam, Filharmonishe Selskap Christiania, The London Symphony Orchestra, Konzertverein Stockholm, Verein Wiener Philharmoniker, Tonhalle Orchester Zürich unterzeichnet.

Siegfried Wagner begibt sich demnächst nach Amerika, um dort für die Bayreuther Festspiele zu werben.

Karl Hoyer (Chemnitz) vollendete eine Sonate für Viola und Klavier sowie eine Serenade für fünf Blasinstrumente, die im Verlag Simrock, Berlin, erscheinen werden.

Intendant von Maixdorff, bisher in Riga, wurde zur künstlerischen Leitung der Oper und des Schauspiels an das Friedrich-Theater in Dessau berufen.

Adolf Cebriaro, Komponist, Musikschriftsteller und Gesangspädagoge, starb in Berlin im Alter von 83 Jahren.

Opernregisseur Max Müller wurde als Oberspielleiter und stellvertretender Operndirektor an die vereinigten Stadttheater in Leipzig berufen.

Berta Steinher-Altschul, die ehemalige Opernsängerin, starb in Wien im Alter von 72 Jahren.

Wenzel Novotny, der tschechische Komponist und Übersetzer einer größeren Anzahl fremder Opern für die tschechischen Bühnen, ist gestorben.

Dr. Siegfried Anheißer, der erste Spielleiter und Dramaturg der Mittelrheinischen Verbandsbühne, hat einen Ruf als Opernspielleiter und Dramaturg des Schauspiels an die Essener städtischen Bühnen erhalten.

Kurt Daum (Aachen) wurde als Oberspielleiter an das Stadttheater Saarbrücken berufen.

Musikdirektor Adolf Bauer erhielt einen Ruf als Lektor für musikalische Formenlehre in der philosophischen Fakultät der Universität Bonn.

Alice Ripper wurde im Anschluß an ihre Erfolge in Finnland im vergangenen Winter für die begonnene Saison zu einer 40 Konzertabende umfassenden Rundreise durch Finnland, Estland, Livland und Lettland verpflichtet.

Musikdirektor Willy Zürn (Iserlohn) erhielt bei dem Preisausschreiben des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes mit der Komposition „Abendlied" (Text von Langheinrich) für Männerchor den 1. Preis in Höhe von 4000 Mark.

Dr. Jos. Müller-Blattau, bisher Assistent am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. B., wurde als Universitätsmusikdirektor nach Königsberg i. Pr. berufen.

Die Leipziger Konzertsängerin Frau Peiseler-Schmutzler teilt uns ihre neue Adresse mit: Leipzig-Leutzsch, Thorerstr. 3. Fernsprecher: 43796.

Fr. Anna Hildach, die Gattin Eugen Hildachs, feiert am 5. Oktober ihren 70. Geburtstag. Beide Gatten, die gerade auch durch ihr Duettsingen weithin bekannt geworden sind, leben in Frankfurt a. M. Nicht darf vergessen werden, daß Anna Hildach manchen Liedtext dichtete (so „Zieh mit mir hinaus", „Frühling ist da", „Nun bist du worden mein eigen" usw.), der von ihrem Gatten in Musik gesetzt wurde.

Konzertnachrichten

Halle. In einem Zyklus von acht Sinfoniekonzerten wird Hans Stieber, der Dichterkomponist der Oper „Der Sonnenstürmer" mit dem auf 100 Musiker verstärkten Stadttheaterorchester Rich. Strauß' Alpensinfonie und Domestika, Mahlers 3., Bruckners 5. Sinfonie und Regers Böcklin-Suite zur hallischen Erstaufführung bringen.

Unter der Leitung Dr. H. Kleemanns hat sich hier eine Madrigal-Vereinigung gebildet, die über vorzügliches Stimmaterial verfügt und bereits im ersten Konzerte einen erfreulichen Beweis ihrer Kunst gab. Wir hörten da überaus reizvolle Gebilde aus dem 16. Jahrhundert, ein „Ave Maria" aus der Kolmarer Meisterliederhandschrift, „O Vilanella" von Claude de Jeune, „Il bianco e dolce cigno" von Orazio Vecchi, „Svendi dal Paradiso" von Luca Marenzio und „Chuand mon mari" von Orlandi di Lasso. Es ist aufs wärmste zu begrüßen, daß die musikalischen Kleinodien aus jener Zeit der breiten Öffentlichkeit geboten werden. M. Fr.

Glucks komische Oper „Die Pilger von Mekka" gelangte in der Übersetzung von Gräfin Charlotte Rittberg am Staatstheater in Wiesbaden zur Erstaufführung.

Bernhard Seidmann wird in seinem Berliner Orchesterkonzert (Schweizer Komponistenabend) folgende Werke zur Erstaufführung bringen: Vorspiel zu „Janie" von Jacques-Dalcroze, Pastorale d'été von A. Haugger, Violinkonzert von H. Suter (mit Herm. Wetzel), Scherzo von Charles Chaix. Auch H. Hubers 6. Sinfonie wird an diesem Abend zur Aufführung kommen.

Prag. Hier fand die Uraufführung von Robert Kontas einaktiger Oper „Jugunde" statt, einem rohen Werk, das, wie unser Berichterstatter E. Janetschek mitteilt, mit seiner lediglich hingestellten, nicht künstlerisch und logisch aufgebauten Handlung einem unnatürlichen Verismus im Gegensatz zu dem in der modernen Oper bisher üblichen natürlichen Verismus huldigt und auch musikalisch zur einen Hälfte auf derbe Effekte eingestellte Zirkusmusik, zur anderen von rührseliger Banalität triefende Kinomusik ohne eigenen Stil, nicht einmal im schlechten Sinne, ist.

Verschiedene Mitteilungen

Wir werden um Veröffentlichung folgender Berichtigung gebeten: Die im Heft 2 des Jahrgangs 1921 Seite 34 besprochene Aufführung von Max Oberleithners Oper „Cäcilie" war nicht, wie damals vermerkt, die Uraufführung, sondern nur die Erstaufführung an der Wiener Volksoper. Die Uraufführung fand bereits in der ersten Hälfte des April 1919 am Hamburger Stadttheater statt.

Ferner diene zur Mitteilung, daß die im Heft 18 auf Seite 409 besprochene Sonate Nr. 1 op. 3 für Orgel von Ludwig Boslet nicht bei C. A. Klemm, Leipzig, sondern im Verlag Schweers & Haake, Bremen, erschienen ist.

Soeben erschien:

Hervorragendes Studienwerk

Demetrius C. Dounis

Die Künstlertechnik des Violinspiels

Eine neue Methode zur absoluten und raschen Beherrschung der höheren technischen Schwierigkeiten der linken Hand und des Bogens auf wissenschaftlicher Grundlage.

„Die Hauptsache ist nicht, daß man übt, sondern wie man dies tut." Aus dem Vorwort.

Verlag von Friedrich Hofmeister, Leipzig

Badisches Konservatorium für Musik Karlsruhe

Beginn des neuen Schuljahres und der Eintritts- bezw. Übertritts-Prüfungen in die höhere Abteilung. Eintritt jederzeit. Neu eingerichtet: Ausbildungskurs für katholische Kirchenmusik. Anmeldungen an das Sekretariat Sofienstraße 43.

KLAVIERSCHULE

mit 44 Schülern ist an bewährte Lehrkraft verkäuflich abzugeben. Zuschriften an die Z. f. M.

Musik-Antiquariat Hans Rhaue Danzig
Ankauf — Verkauf Poggenpfuhl 33

Z. f. M. Jahrgang 1919

kauft auch ungebunden

Hans Boehm, Berlin-Steglitz, Paulsenstraße 5

Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde



Karl Zuschneid's

Klavierunterrichtswerke

finden in pianistisch gebild. Lehrerkreisen besond. Anerkennung.

Klavierschule. 1. und 2. Teil. / Methodischer Leitfaden für den Klavierunterricht. / Op. 83. Die Technik des polyphonen Spiels. / Ausgewählte Sonatinen und Stücke. 4 Hefte. / Ausgewählte Vortragsstücke. 2 Bände. / Klassiker-Auswahl. 1. Band: Sonaten von Haydn, Clementi und Mozart. / Zur Erholung. Klavierstücke zu 4 Händen. 4 Hefte.

Neu!

Lehrgang des Klavierspiels für Erwachsene. 1. Teil. (Der 2. Teil ist in Vorbereitung.)

HEINRICH SCHÜTZ

Johannes-Passion. Für Soli und gemischten Chor mit Orgel- oder Klavierbegleitung. Bearbeitet von Arnold Mendelssohn.

Matthäus-Passion. Für Soli und gemischten Chor mit Orgel- oder Klavierbegleitung. Bearbeitet von Arnold Mendelssohn.

Weihnachts-Oratorium. Für Soli, Chor und Orgel. Bearbeitet und ergänzt von Arnold Mendelssohn.

Weihnachts-Oratorium. Für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Für den praktischen Gebrauch eingerichtet u. ergänzt v. A. Schering.

Drei biblische Szenen. Für Soli, Chor- u. Orgel- od. Pianofortebegleitung. Für den prakt. Gebrauch bearbeitet und ergänzt v. A. Hänlein.

Die sieben Worte Jesu am Kreuz. Für Soli, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel. Bearbeitet von A. Hänlein.

Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen. Kantate für zwölf Singstimmen in drei Chören, Orchester und Orgel. Eingerichtet von Max Schneider.

Saul, Saul, was verfolgst du mich? Für sechsstimmigen gemischten Chor mit Instrumentalbegleit. Eingerichtet v. Max Schneider.

Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn? Motette für sechzehnstimmigen gemischten Chor mit Orchesterbegleitung. Eingerichtet von Max Schneider.

Nun danket alle Gott. Für Doppelchor, Streichorchester und Orgel. Blasinstrumente nach Belieben. Bearbeitet von Fritz Sporn.

Das Vaterunser. Für Doppelchor, Streichorchester und Orgel. Blasinstrumente nach Belieben. Bearbeitet von Fritz Sporn.

So fahr ich hin. Für sechsstimmigen gemischten Chor ohne Begleitung.

Was betrübst du dich meine Seele. Duett für zwei mittlere Stimmen mit zwei Violinen, Cello und Klavier.

Gesänge aus den kleinen geistl. Konzerten für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel. Bearbeitet von Wilhelm Stade. Nr. 1. Eile mich, Gott, zu erretten. Für Sopran. Nr. 2. Ich will den Herrn loben. Für Sopran. Nr. 3. Bringt her dem Herrn. Für Alt. Nr. 4. Ich danke dem Herrn. Für Alt. Nr. 5. O süßer, o freundlicher, o gütiger Herr. Für Tenor od. Sopran. Nr. 6. Ich liege und schlafe und erwache. Für Baß.

Das Aufführungsmaterial zu den Werken wird teils käuflich, teils — weil nur handschriftlich vorhanden — leihweise zur Verfügung gestellt. Über die Lieferung müßte rechtzeitig Verständigung mit uns erfolgen.

Verlag **BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG**-Berlin

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 20, erscheint am Sonnabend, den 21. Oktober 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ZfM ZfM

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 20 — *Leipzig, Sonnabend, den 21. Oktober* — 2. Oktoberheft 1922

Musikalische Gedenktage

17. 1837 Johann Nepomuk Hummel † in Weimar — 1849 Frédéric François Chopin † in Paris — 1893 Charles Gounod † in Paris / **18.** 1817 Nicolas Étienne Méhul † in Paris / **22.** 1811 Franz Liszt * in Raiding — 1859 Ludwig Spohr † in Kassel / **23.** 1801 Gustav Albert Lortzing * in Berlin / **24.** 1725 Alessandro Scarlatti † in Neapel — 1799 Karl Ditters von Dittersdorf † in Neuhof (Böhmen) — 1811 Ferdinand von Hiller * in Frankfurt — 1892 Robert Franz † in Halle / **25.** 1825 Johann Strauß * in Wien — 1838 Georges Bizet * in Paris — 1866 Georg Schumann * in Königstein / **26.** 1685 Domenico Scarlatti * in Neapel — 1874 Peter Cornelius † in Mainz — 1915 August Bungert † in Leutersdorf a. Rh. / **27.** 1782 Niccolo Paganini * in Genua — 1907 Wilhelm Tappert † in Berlin / **28.** 1798 Henr Bertini * in London — 1912 Edgar Tinel † in Brüssel / **29.** 1882 Martin Gustav Nottebohm † in Graz — 1883 Robert Volkmann † in Pest / **31.** 1830 Robert Radecke * in Dittmannsdorf

Klangfarben

In Form eines musikalischen Gesprächs von Adolf Arenson / Stuttgart

Frau Ewald schenkte eine Tasse Kaffee ein und reichte sie ihrem Gaste, einem hochgewachsenen alten Herrn mit feinem, schmalem Gesicht und geistvollen Zügen, der ihr gegenüber in einem bequemen Ledersessel saß. Sie hatten miteinander gespeist und saßen nun in dem behaglich durchwärmten Zimmer einander gegenüber, um die Zeit bis zur Ankunft der Gäste in traulichem Gespräch zu verbringen. Denn heute war Mittwoch, und an diesem Tage waren die Räume des gastfreien Hauses der Sammelplatz einer kleinen kunstbeflissenen Schar, die sich die Pflege intimer Kammermusik angelegen sein ließ. Frau Ewald — eine Dame in der Mitte der Vierzig mit noch jugendlichem Gesichtsausdruck und lebhaften Bewegungen — war selbst künstlerisch veranlagt. Sie war früher Sängerin gewesen, und man wußte allgemein, daß sie mit ihrer Verheiratung einer glänzenden Laufbahn entsagt hatte. Ihre Abende hatten ein gutes Renommee, und die Anwesenheit ihres alten Freundes, des bekannten Musik-Ästhetikers Doktor Lenz, der schon ihrem verstorbenen Gatten ein väterlicher Freund gewesen war, gewährleistete ein gewisses künstlerisches Niveau dieser Zusammenkünfte. Frau Ewald hing mit herzlicher Verehrung an dem feinfühligen alten Herrn, der seinerseits den Verkehr mit der liebenswürdigen, sonnigen und dabei kunstverständigen Freundin längst als ein Lebensbedürfnis empfand.

Der Doktor hatte sich eine Zigarrette angezündet und sog den feinen Duft eine Zeitlang schweigend ein. Jetzt beugte er sich ein wenig vor und schaute sein Gegenüber forschend an. „Irre ich mich? Oder liegt wirklich ein leichter Flor über Ihrer Stimmung?" Sie lächelte. „Nehmen sie es nicht tragisch; ich stehe nur noch unter dem Bann des gestrigen Abends." Sie begegnete dem verwunderten Blick des Freundes und beeilte sich, hinzuzufügen: „Ich hörte gestern die Walküre." Und als der fragende Ausdruck in den Augen des alten Herrn sich immer mehr vertiefte, lachte sie hell auf.

„Ich weiß genau, was Sie jetzt denken; o, ich lese Ihr Mienenspiel wie eine offene Schrift. Im Geiste richten Sie jetzt die Frage an mich, die Heinrich Heine in die klassischen Worte kleidete: „Was gehen Ihnen die grinen Beeme an?" Denn Sie sagen sich, daß ich den Ring in den letzten zehn Jahren mindestens ein dutzendmal gehört

habe, und daß bei der gestrigen ziemlich matten Aufführung eigentlich gar kein Grund vorliegt, besonders beeindruckt zu sein. Was wollen Sie — man ist eben nicht immer die Gleiche; und gestern, ganz plötzlich, wie eine Offenbarung, verstand ich, was Herbert meinte, als er einmal die Todesverkündung eine körperhafte Musik nannte."

„Ich erinnere mich — Ihr Gatte liebte solche Paradoxien," warf der andere dazwischen.

„Als eine solche nahm ich es auch bisher. Gestern aber war es mir, als ob der weite Raum des mächtigen Hauses bis in die äußersten Winkel mitschwänge. Nicht vom Orchesterraum, von allen Seiten her kam der Schall auf mich zu und legte sich wie weiches Seidenhaar auf meine Hände, meine Arme, meine Schultern — wahrhaftig, eine körperhafte Musik."

„Ja, ja" meinte der Alte ruhig, „ich kenne das; mit einem Dutzend Tuben und Posaunen und Trompeten läßt sich allerhand machen, sogar eine körperhafte Musik."

„Spotten Sie nur! Als Kritiker haben Sie das Recht zu sezieren. Aber mein Erlebnis werden Sie mir nicht wegspotten. Denn es war ein Erlebnis."

„Ist auch gar nicht meine Absicht. Ich wollte nur auf etwas anderes hinweisen, was eigentlich noch viel wunderbarer ist, noch viel unmöglicher, um in Herberts Sprache zu sprechen — und was meistens gar nicht beachtet wird."

„Und das wäre?"

„Daß ein totes Metall, zu einem Rohr geformt, von warmem Atem durchhaucht, solchen Zauber bewirken kann. Dem ich mich übrigens nicht entziehe," fügte er ernsten Tones hinzu. „Beachten Sie doch: das gleiche Motiv wiederholt sich oftmals im Ring, von Geigen, Klarinetten, vom Cello gespielt, aber doch niemals mit der Wirkung, die Sie vorhin so trefflich schilderten — oder —?"

„Nein, nein, Sie haben recht. Aber ich durchschaue noch nicht, wo Sie hinauswollen."

Der Doktor sann einen Augenblick nach. „Haben Sie schon einmal darüber nachgedacht," begann er aufs neue zu fragen, „weshalb das Orchester über alle nur denkbaren Ausdrucksmöglichkeiten verfügt?"

„Offen gesagt, nein. Aber das ist doch sehr einfach; es spielen ja so viele verschiedene Instrumente mit!"

„Gewiß, aber man darf bei dieser Selbstverständlichkeit nicht stehen bleiben; sonst kommt man nicht hinter das Geheimnis."

„Ein Geheimnis?"

„Ja, ein tiefes Geheimnis, über das ich manche Nacht vergrübelt habe, und das ich auch heute nur ahnend erkenne."

„Doktor, Sie werden ja ordentlich feierlich!"

„Das ist es ja! Es läßt sich so schwer über diese Dinge sprechen, weil sie sich nicht einfach in Definitionen einschnüren lassen. Dann klingt es „feierlich"; und wenn ich weitersprechen würde, wahrscheinlich sogar phantastisch."

„Erzählen Sie, erzählen Sie, ich bitte recht herzlich darum. Ich verspreche Ihnen auch, alle Ihre „Phantasien" wie ein heiliges Geheimnis zu bewahren — aber erzählen Sie! Das waren unsere schönsten Stunden, wenn Sie den gestrengen Kritiker auszogen und aus dem reichen Schatze Ihrer Gedanken und Gefühle märchenhaft schöne Bilder vor uns hinzauberten. Tage nachher noch konnte Herbert Ihre hingeworfenen Sätze weiterspinnen. — Wollen Sie?"

Der alte Herr schien von dem Eifer der liebenswürdigen Freundin in beste Stimmung versetzt. „Gut also, ich erzähle. Aber nun schelten Sie nicht, wenn ich nüchternstes Fachgesimpel mit wilder Phantastik durcheinander mische; es geht nun mal nicht anders."

„Nur zu, ich bin ganz Ohr."

Doktor Lenz sann einen Augenblick nach. Dann sagte er: „Wir fangen mit einem regelrechten philiströsen Unterricht an. Wissen Sie, daß man im Orchester verschiedene Gruppen unterscheidet, sogenannte Körper?"

Frau Ewald lachte. „Allerdings; in meinem Beruf als Sängerin habe ich manchen Fachausdruck aufgefangen. Sie meinen doch den Streichkörper und den Blaskörper?"

„Ja. Im ganzen aber unterscheiden wir, wenn ich von den Schlaginstrumenten absehe, deren drei: den Streichkörper, d. h. alle gestrichenen Saiteninstrumente; die Holzbläser — Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte usw. — und endlich die Messinginstrumente oder, wie wir sagen, das Blech. Ich will Sie nicht mit einer Beschreibung langweilen, wie man instrumentieren lernt. Nur das Eine: jeder Körper wird zuerst vom Schüler selbständig behandelt, und zwar deshalb, weil jeder der drei Körper seinen ausgeprägten Charakter hat. Um das handelt es sich nämlich. Z. B. das Blech. Wie oft wird der wahre Charakter der Messinginstrumente verkannt! Denn das Blech ist eigentlich immer Pathos, immer Kothurn, mindestens aber heldenhaft und edel, und niemals ausgelassen fröhlich."

„Aber lieber Doktor" wagte seine eifrige Zuhörerin einzuwenden, „was ist denn mit all der Tanzmusik, wo die Trompeten die lustigsten Polkas spielen?"

Der Doktor machte ein Gesicht, als ob er etwas Bitteres verschluckt hätte. „Aber Liebste, Beste! Wenn man einem Zeuskopf eine Schellenkappe aufstülpt, hat man doch noch keinen Eulenspiegel daraus gemacht — man hat einfach eine Geschmacklosigkeit begangen, weiter nichts."

„Allerdings! Und Sie meinen also, daß man in solchen Fällen dem eigentlichen Charakter des Instrumentes Gewalt antut?"

„Ich wiederhole: Tuben, Posaunen, Hörner und Trompeten haben etwas von der Feierlichkeit, von der Erhabenheit, wie sie zu uns spricht aus den Wogen des endlosen Meeres, aus den Gletschern und Wasserfällen, aus den Steinriesen der Gebirge; da fühlen wir uns den göttlichen Kräften nahe, die diese tote, beredte Natur aufgebaut haben. Nichts Persönliches, alles unpersönlich, überpersönlich. Das haben unsere Meister wohl empfunden. Nehmen Sie die Priesterchöre in der Zauberflöte, das Erscheinen des Komturs im Don Juan, die Walhall-Szene im Rheingold, die Todesverkündung: überall, wo aus übersinnlichen Regionen heraus der Meister zu uns sprechen will, hat er als Repräsentanten des Göttlichen den Metallkörper gewählt. Ich weiß, Sie können mir aus der Praxis manches dagegen einwenden; aber wenn Sie die Ausnahmen gelten lassen — und solche gibt es überall — so werden Sie bei subtiler Beobachtung mir recht geben. Allerdings subtil beobachten müssen Sie schon, denn das Genie trifft seine Wahl mit unfehlbarer Sicherheit. Ein Beispiel für viele! Wo die Erhabenheit der Götter im Walhall-Motiv zum Ausdruck kommt, wird es Ihnen stets im Glanze der Tuben und Hörner entgegenklingen. Wenn aber in der Endszene vom Rheingold Loge den Rheintöchtern den höhnischen Trost der Götter zuruft, dann sind es Geigen, Bratschen und Bässe, die das Walhall-Motiv tragen — das Blech schweigt."

„Ich glaube Sie zu verstehen," versicherte Frau Ewald lebhaft. „Vielleicht, daß ich Ihnen nicht überallhin folgen kann, dazu fehlt's wohl bei mir am Wissen — aber empfindungsgemäß ist es mir schon jetzt klar, daß Sie mit dem, was Sie von dem Charakter des Bleches sagen, recht haben. Wie ist es nun mit den Flöten und Klarinetten?"

„Sie meinen die Gruppe der Holzbläser. Ja, die sind schon weit schwerer zu charakterisieren," meinte der Doktor. „Denn der Holzkörper ist eigentlich recht unselbständig. Sehen Sie, ein Streichorchester ist ein in sich Fertiges, ebenso ein Orchester, das nur aus Messinginstrumenten besteht; aber ein selbständiges Orchester aus Holzbläsern gibt es nicht, Versuche in dieser Richtung haben stets zu kläglichen Ergebnissen geführt."

„Und woran mag das liegen?"

„Es ist nicht leicht, auf diese Frage zu antworten; aber ich denke, es hängt mit dem Gesamtcharakter der Holzbläser zusammen. Nicht, als ob diese etwa eine geringere Rolle spielten als das Blech und die Streicher — die herrlichsten Klangwirkungen verdanken wir oft der unvergleichlichen Anmut, Kraft und Beweglichkeit der Holzblas-Instrumente, die überall, von den Tiefen des Kontra-Fagotts bis hinauf in die kreischenden Höhen der Pickelflöte, ihre vollwertigen Vertreter haben. Nein, es ist etwas anderes, was ich meine. Sehen Sie, der Klang des Holzes hat etwas von dem Unpersönlichen der Blechinstrumente — die Verwandtschaft des Fagotts in gewissen Lagen mit dem Horn, der Klarinette mit der Trompete ist ja bekannt — aber dem Holz fehlt die imponierende Größe des Blechs. Andererseits vermag es, menschlichem Empfinden überzeugenden Ausdruck zu geben: aber das eigentlich Persönliche, ich möchte sagen, die Individualität fehlt ihm doch. Das ist es. Es ist ein Mittelding zwischen beiden. Lassen Sie uns erst den Streichkörper betrachten, dann wird es leichter sein, den Charakter der Holzbläser zu erfassen. Denn die Geigeninstrumente — und ich meine damit den gesamten Streichkörper von den Violinen an bis zu dem Kontrabaß — sind die eigentlichen Interpreten spezifisch menschlischen Empfindens. Sie können alles, die Geigen; sie sind pathetisch, feierlich, zärtlich, lustig, spöttisch, aber stets vom Standpunkt menschlichen Empfindens aus. Wenn Tuben und Hörner uns Walhall in Tönen aufbauen, so malen die Geigen, was die menschliche Seele beim Anblick des Götterbaues empfindet. Hier haben Sie den echtesten Ausdruck alles dessen, was die Seele erleben kann an Furcht, Hoffnung, Entzücken und Schmerz. Ein drohendes Tremolo voll Furcht und Grauen, oder drängende Synkopen, die herzklopfende Erwartung in uns wecken — so etwas wird nicht vom Blech und nicht vom Holz erreicht. Und fromm können sie sein, diese Geigen, fromm wie eine Lilie. Denken Sie an das Gebet der Agathe im Freischütz!"

„Doktor, sind Sie ein Dichter! Aber Sie haben recht, ich stimme jedem Ihrer Worte zu. Ein ganz neues Licht fällt auf all die Meisterschöpfungen, die mir früher so vertraut waren. Die ich früher einmal mit verkörpern durfte," fügte sie mit einem leichten Seufzer hinzu. „Aber dabei fällt mir ein: Was sagen Sie zu dem Gebet der Elisabeth im Tannhäuser?"

„Bravo" rief der alte Herr enthusiastisch aus. „Ich sehe, Sie gehen auf meine Gedanken ein; Sie nehmen mir mein Beispiel vorweg!"

„Ihr Beispiel? Aber das Gebet wird doch von der ersten bis zur letzten Note nur von Holzinstrumenten begleitet!"

„Eben deshalb! Sehen Sie denn nicht den Unterschied? Agathe, das liebende Mädchen, das in der Angst um den Geliebten zum Himmel fleht: „Leise, leise, fromme Weise, schwing dich auf zum Sternenkreise." Den Geigen und Bratschen vertraute Weber den ergreifend zarten Gesang an. Elisabeth dahingegen betet zur Jungfrau: „Mach, daß ich rein und engelsgleich, eingehe in dein selig Reich." Sie fürchtet und hofft nicht mehr, sie ist losgelöst vom Irdischen. Niemals könnten die Tuben und Hörner oder die Geigen dieser Stimmung so echten Ausdruck verleihen, wie die weichen, unpersönlichen Klänge der Holzbläser es vermögen. Denn was aus Elisabeth spricht, ist

der Mensch — aber der Mensch, der sein Menschentum überwindet.“

Der alte Herr hatte sich in eine beträchtliche Erregung hineingesprochen, unwillkürlich war er von seinem Sessel aufgestanden. Jetzt hielt er etwas verlegen inne und sagte wie entschuldigend: „Verzeihen Sie, ich kann mich noch immer nicht daran gewöhnen, daß ich siebzig Jahre alt bin.“

„Das ist ja gerade, was ich so an Ihnen liebe, mein guter alter Lenz,“ versetzte sie in herzlichem Tone und reichte ihm über den Tisch die Hand: „Das weiße Haar und die jungen Augen.“

„Übrigens,“ fuhr der Doktor fort, „bin ich noch nicht zu Ende mit dem Streichkörper. Man sagt, der Mensch habe vor allen anderen Erdenwesen eines voraus: das Lachen. Nun, wirklich lachen können auch nur die Geigen. Gewiß, die Holzbläser wirken oft lustig. Groteske Komik oder auch das Spiel heiterer Naturgeister wie in der Mendelssohnschen Sommernachtstraum-Musik sind beim Holz in guten Händen. Aber das eigentliche Lachen, der feine menschliche Humor ist auch ihm versagt. Dem Blech liegt er ja weltenfern. Dagegen nehmen Sie die Partituren von Mozarts Figaro und Rossinis Barbier von Sevilla. Wie es da unten im Orchester wispert und flüstert und kichert und lacht, während oben die lustigen Szenen sich abspielen — das können eben doch nur Geigen! Und jetzt werden Sie auch verstehen, was ich vorhin von dem Charakter des Holzkörpers sagte. Einerseits ist ihm der Ausdruck des Überpersönlichen gegeben wie den Blechinstrumenten, nur weniger erhaben; andererseits ist er mehr veranlagt als jene, rein Menschliches auszudrücken, ohne aber an die intimen Regungen der Seele heranzureichen.“

„Ja,“ sagte Frau Ewald ein wenig zögernd, „auch hier glaube ich, Sie gut zu verstehen. Nur die Klarinette möchte ich ausnehmen. Erinnern Sie sich an die großen Liebesszenen am Schluß vom Siegfried und im Beginn der Götterdämmerung? Wie herrlich und vor allen Dingen wie wahr, wie echt gibt hier dieses wunderbare Instrument den Herzensjubel der beiden Liebenden wieder!“

„Ich sehe, Sie beobachten gut,“ versetzte der Doktor lächelnd. „Sie haben nicht so unrecht, die Klarinette macht eine scheinbare Ausnahme. Aber nur eine scheinbare. Sie kann lieben, jauchzen und klagen. Aber beachten Sie wohl! Es ist nicht eine Liebe, die zittert und bangt, die menschlich liebt und leidet, sondern episch, heldenhaft, mit einem Stich ins Übermenschliche ist die Liebe, die uns die Klarinette malt. Gerade an einem solchen Beispiel zeigt sich so recht das unendlich Intime der Geigen gegenüber allen Blasinstrumenten.“

Der Doktor hielt inne. „Das ist in der Hauptsache, was ich so in kurzem über den Charakter der drei Orchesterkörper sagen kann. Vielleicht ist es Ihnen aufgefallen. daß ich alle meine Beispiele dem Gebiete der Oper entnehme. Vielleicht auch,“ fügte er mit einem Lächeln hinzu, „haben Sie es als eine Höflichkeit aufgefaßt, weil ich weiß, daß Sie gerade auf diesem Felde über eine reiche Erfahrung verfügen. In diesem Falle muß ich Sie zu meinem aufrichtigen Bedauern enttäuschen. Der wahre Grund ist der, daß ich in keiner anderen Gattung die Möglichkeit hätte, meine Behauptungen zu beweisen. Verstehen Sie mich recht! Wenn ich z. B. ein rein orchestrales Werk nehme, sagen wir eine Sinfonie von Beethoven oder Brahms, so liegt doch die Gefahr nahe, daß ich von der Instrumentation erst auf die Absicht des Komponisten schließe, also vorwegnehme, was ich erst beweisen soll. In der Oper dahingegen ist die Stimmung von vornherein durch Handlung und Text festgelegt. Da kann es sich dann klar erweisen, wie weit meine Beobachtungen richtig sind.“

„Ganz vortrefflich,“ meinte Frau Ewald. „Je mehr ich höre, desto verständlicher wird mir, was Sie meinen. Wie innig müssen Sie mit dem Klange leben, um alle diese Feinheiten herauszuempfinden! Ihre Beispiele sind überzeugend.“

„Lassen Sie mich Ihnen noch ein anderes anführen, das vielleicht mehr noch als die bisherigen die Richtigkeit meiner Beobachtungen bestätigt. Ich meine die Erzählung Tannhäusers im dritten Akt, die sogenannte Romfahrt. Hier ist die Instrumentation so wechselnd, so vielgestaltig in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum, daß die Klangwirkung der drei Tonkörper zu ganz besonderer Geltung kommt, und es ist geradezu verblüffend, wie scharf von einander getrennt Wagner sie verwendet. Jedesmal, wenn Tannhäuser sein eigenes Erleben schildert, setzt der Streichkörper ein. Sobald er vom Papst, als dem Stellvertreter Gottes auf Erden, spricht, übernimmt das Blech die Führung; und wenn die Erinnerung an Elisabeth in ihm aufsteigt, die er wie ein höheres Wesen verehrt, ertönen die menschlichen und doch unpersönlichen Klänge der Holzbläser. Sie wissen, die Erzählung beginnt mit den Worten;

Inbrunst im Herzen, wie kein Büßer noch
sie je gefühlt, sucht' ich den Weg nach Rom.

Eine rein persönliche Schilderung seines Seelenzustandes: Im Orchester spielen lediglich Streichinstrumente. Aber schon beim nächsten Wort schweigen sie. Der Holzkörper mit einem Ventilhorn löst sie ab, denn nun spricht Tannhäuser von Elisabeth:

Ein Engel hatte, ach! der Sünde Stolz
dem Übermütigen entwunden;
für ihn wollt' ich in Demut büßen,
das Heil erflehn, das mir verneint,
um ihm die Träne zu versüßen,
die er mir Sünder einst geweint.

Dann folgt die Schilderung seiner Wanderfahrt, und sogleich tritt an Stelle der Holzbläser wieder in voller Reinheit der Streichkörper und malt die qualvollen Empfindungen des Büßenden bis zu den Worten:

Verschloß'nen Augs, ihr Wunder nicht zu schauen,
durchzog ich blind Italiens holde Auen.

Jetzt aber geben die Streicher wieder den Holzbläsern für ein paar Takte das Wort, denn wiederum steigt in Tannhäuser die Erinnerung an Elisabeth auf:

Ich tat's, denn in Zerknirschung wollt ich büßen,
um eines Engels Träne zu versüßen!

Weiter! Er gelangt nach Rom:

Der Tag brach an; da läuteten die Glocken,
hernieder tönten himmlische Gesänge.

Feierliche Harmonien von Flöten und Hoboen. Und nun erblickt er den Papst: mächtig setzen Posaunen und Tuba ein, denen sich Trompeten zugesellen. Und dann plötzliche Stille — die Celli heben wieder ihr klagendes Motiv an, Bratschen, Geigen sekundieren.

Da naht auch ich — das Haupt gebeugt zur Erde
klagt ich mich an mit jammernder Gebärde.

Und endlich der Spruch des Papstes:

Hast du so böse Lust geteilt,
dich an der Hölle Glut entflammt,
hast du im Venusberg geweilt,
so bist nun ewig du verdammt!

Posaunen und Tuben im Orchester. Kurz, Sie ersehen schon aus dieser flüchtigen Skizzierung, daß die orchestrale Malerei der verschiedenen Stimmungen in, man möchte sagen: peinlich genauer Übereinstimmung mit meinen Ausführungen steht. Und bei einem genaueren Eingehen auf diese Szene könnte ich Ihnen noch manche Feinheiten zeigen, die Sie übrigens schon selbst herausfinden werden, wenn Sie wieder einer Aufführung der Oper beiwohnen. Und dennoch — das alles sind nur Stichproben! Was würden Sie erst sagen, wenn wir einmal meine Notizensammlung durchstudierten! Ein Riesenmaterial, von dem jeder Takt erlebt ist."

„Und das ich kennen lernen will, Doktor! Ich freue mich ja schon so auf die nächsten Wagner-Opern. Mit ganz anderen Ohren werde ich sie hören, das versichere ich Ihnen. Und wie will ich aufmerken und — vergleichen!"

Der Alte blitzte sie mit lustigen Augen an. „Nehmen Sie sich in acht, Frau Ewald," sagte er.

„Ich? Weshalb? Wovor?"

„Vor dem Dogma. Sie sind auf dem besten Wege, aus meinen lebendigen Beobachtungen ein Schema zu machen. Und dann ist's aus mit jeder Freude und vor allem mit jedem Fortschritt."

„Wieso das? Ich könnte mir doch z. B. denken, daß für einen Instrumentisten Ihre Winke von ungeheurem Wert sein würden."

„Sie meinen, indem er jetzt auf Grund meiner Beobachtungen instrumentieren sollte? Nun, ich gebe Ihnen die Versicherung, daß eine solche Instrumentation Papier-Maché wäre — jeder geniale Funke würde im Keime erstickt werden."

„Aber weshalb denn?"

Die Lustigkeit des Doktors war schon wieder verflogen. „Weil die Schöpfung des Genies das Material ist, dem ich meine Beobachtungen verdanke", sagte er, jedes Wort betonend. „Wenn das Genie sich in ein Schema einspannen ließe, das naturgemäß aus Vergangenem abstrahiert ist, wäre ein Neues ausgeschlossen. Dieses Neue soll aber gerade das Genie bringen, denn das Genie ist Pfadfinder. Das Genie war es, das eines Tages den Zusammenhang zwischen der Pickelflöte und den Becken entdeckte; und so brachte Spontini als Erster die diabolische Wirkung von dem Piccoloschrei mit dem Beckenschlag. Das Genie war es, das die Entdeckung machte, daß aus der Ehe von Horn und Harfe göttliche Harmonien entstehen würden. Das Genie entdeckt vielleicht morgen so grundlegend Neues, daß meine ganze Notizensammlung keinen Wert mehr für die Zukunft hat. Begreifen Sie nun, was ich meine?"

„Ja, und meine Bewunderung für Sie wächst. So kann nur jemand denken, der sich die Spannkraft der Jugend erhalten hat, denn wenn wir alt werden, hängen wir doch alle ängstlich an dem Erworbenen. Aber sagen Sie, was ist mit dem Geheimnis?"

Der Doktor stützte den Kopf in die Rechte und schaute gedankenvoll vor sich hin. „Wenn ich nur wüßte, wie ich es Ihnen erklären soll!" sagte er endlich.

„Sehr einfach," meinte seine Freundin. „Erzählen Sie mir, was Sie erlebt haben, wie sich Ihnen Ihr Geheimnis offenbart hat."

„Das wäre vielleicht das Richtigste. Aber dann muß ich Ihnen einen Traum erzählen oder eine Vision; denn so etwas Ähnliches war es. Begonnen hat es sonderbarerweise mit der Todesverkündigung in der Walküre, die uns ja auch heute auf unser Gespräch kommen ließ. Es ging mir ähnlich wie Ihnen, ich fühlte den Tonrausch wie etwas Körperhaftes, und damals tauchte in mir zum erstenmale die Frage auf, die ich vorhin an Sie richtete: wie ist es möglich, daß totes Metall, von warmer Atemluft durchhaucht, solchen Zauber bewirkt? Und weiter fragte ich mich: wie ist es möglich, daß dürres Holz, von Menschenarm bewegt, klagen und weinen kann wie ein Mensch? Denn, meine Gnädige" setzte der alte Herr mit einer gewissen Feierlichkeit hinzu, indem er sich in seinem Sessel aufrichtete, „wer wie ich noch das Glück hatte, den großen Heinrich Ernst zu hören, der selbst Paganini im seelenvollen Spiel

übertraf, der weiß, daß die Geige wirklich schluchzen kann. Sehen Sie, diese Fragen ließen mich nicht los. Alle vernünftigen, alle wissenschaftlichen Erklärungen hielten nicht stand, sie erklärten mir das Tönen, aber nicht den Zauber des Tones.

Jemehr ich mich in mein Problem vertiefte — und ich ging abends mit ihm zu Bett und stand morgens mit ihm auf — desto mehr wurde es mir zur Gewißheit, daß es sich um ein Geheimnis handle, um etwas Wunderbares, dem nicht mit physikalischen Gesetzen beizukommen sei. Und dann kam die Lösung, für mich wenigstens. Vielleicht sind Sie anderer Meinung, vielleicht sagen Sie, meine Nerven waren überreizt. Das waren sie auch — ich stelle es Ihnen vollständig anheim, mich hinterher für einen Narren zu erklären. Was ich aber in jener Nacht tatsächlich erlebt habe — ich weiß nicht, war es Traum oder war es Vision — ist dieses: Ich lag in meinem Bette, meinem Problem hingegeben, als ich mich plötzlich aus der Enge meines Zimmers hinweggehoben fühlte. Um mich war finstere Nacht, so daß ich nichts zu unterscheiden vermochte, aber an dem eigenartigen Gefühl des Emporschwebens bemerkte ich, daß die Erde unter mir versank. Dann kam ein Augenblick, wo ich wußte: jetzt stehst du einsam im Weltenraume, und zu deinen Füßen liegt die Erde. Allmählich wich die Finsternis einem sanften Dämmerlichte; ich schaute hinab und erblickte etwas Seltsames. Was da unten abgrundtief unter mir schwebte, war die Erde, aber nicht, wie wir sie kennen, mit ihren Bergen und Tälern, mit Flüssen und Seen, sondern wie sie war „im Urbeginn"; ein Etwas, noch feiner, noch unmaterieller als selbst die feinsten Gase, ein Nichts, von dem ich aber wohl empfand, daß es eine Wirklichkeit war. Gleichzeitig erfüllte mich ein Gefühl, das ich nur schwer beschreiben kann. Als ob ich nicht allein wäre, als ob in meine Einsamkeit etwas hereinströmte wie der undefinierbare Duft, den wir von einem andern menschlichen Wesen empfinden können; der uns Wärme, der uns Ruhe gibt. So vielleicht wie ein Fieberkranker empfindet, dessen gesteigerte Nerventätigkeit ihm den Augenblick anzeigt, wo seine Pflegerin, die er liebt und verehrt, das Zimmer betritt. Wie von menschlich Wesenhaftem angestrahlt fühlte ich. Ich spähte nach dem Quell dieser Empfindung und bemerkte, daß es die Erde war, die jenen Duft aussandte. Und doch wiederum nicht eigentlich die Erde. Denn jetzt erkannte ich deutlich: was da unter mir in der Tiefe lag, war mehr als nur die Erde, war der Mensch selber, der Mensch in seiner Urgöttlichkeit, und jenes unmaterielle Etwas, jenes Nichts, war nur die Hülle, war nur das Grab, in dem der schlafende Menschensame seiner Auferstehung entgegenreifte. Jetzt hub ein wundersames Klingen an, so voller Majestät, so überirdisch schön, daß ich vermeinte, nie auf Erden Ähnliches gehört zu haben, und ich erkannte, daß dieses Klingen von hohen erhabenen Gestalten ausging, die da unten in feierlichem Reigen einherschritten und mit großen Gebärden lebendige Runen in das gewaltige Werden hineintönten. Mit der Selbstverständlichkeit, wie nur der Traum sie geben kann, wußte ich: das sind die Paten der neugeborenen Erde, die ihren Weltenlauf beginnt; ewige Wesen, die ihre eigene Göttlichkeit als Morgengabe der Erde verleihen. Nun ruht verborgen in ihr der göttliche Zauber, bis einst der auferstehende Mensch ihn wecken wird. — Und weiter sah ich, wie die Erde begann, sich zu verwandeln; wie aus dem Nichts ein Etwas wurde, leuchtenden Nebeln gleich, die ihr Licht in den unermeßlichen Raum hinaussandten. Und während die feierlichen Gestalten allmählich verblaßten, sah ich, wie die Erde immer mehr materielle Gestaltung annahm, wie sie gleichsam zu glühenden Lavaströmen wurde, eine flüssige Feuerkugel, die nach und nach zu festem Gestein erkaltete. Und dann lag die Erde vor mir mit ihren Riesenbergen und ihren weiten Ozeanen, tot und starr. Der junge Morgenstrahl fiel auf ihre leblose Pracht. In meinem Herzen aber erklangen die Runen der Götter; ich wußte: werdendes Menschenwesen birgt das tote Gestein — wenn einst lebendiger Menschenhauch sich der toten Erde zugesellt, dann weckt er den klingenden Zauber, der verborgen in ihr ruht."

Der Doktor hielt in seiner Erzählung inne und schaute mit fast ängstlichen Blicken zu seiner Hörerin hinüber, die mit gespannter Aufmerksamkeit seinen Worten gefolgt war.

„Nicht wahr? Ein tolles Zeug! Aber Sie wollten ja, daß ich Ihnen den Traum erzähle. So war er, genau so."

Er wartete einen Augenblick vergebens auf Antwort; er sah nur, wie seine Freundin zustimmend mit dem Kopfe nickte, und fuhr fort:

„Indem ich so den Blick unverwandt auf die tief unten liegende Erde gerichtet hielt, sah ich, wie ein warmer Hauch über sie hinwegstrich, wie sie leise erschauerte und erbebte. Gewaltiges war geschehen. Die jungfräuliche Erde war nicht mehr einsam. Warmes quellendes Leben durchdrang sie und entriß sie ihrem Todesschlaf. Und als Zeuge ihres Erwachens sandte sie vieltausend Sträucher zum Himmel empor, die sich reckten und dehnten, die gierig den Sonnenschein tranken und sich in tausend bunte Farben kleideten. Aber nur für kurze Zeit, dann wurden sie müde und sanken wieder in das Reich des Todes zurück, während neue, lebenshungrige Keime der Erde entsproßten. — Wieder erklangen die Runen in meinem Herzen; ich wußte: nun träumt werdendes Menschenwesen den Traum vom Werden und Vergehen. Wenn einst der Strauch im Menschenhauch erklingt, fügt er zum alten Klange neue

Weise — zum Göttersang das Lied vom irdischen Schicksal. — Jetzt aber begann es sich mächtig auf der Erde zu regen. Fische erfüllten den See, Vögel durchschwirrten die Luft, und auf dem festen Boden bewegten sich Tiere aller Art. Und alle freuten sich des warmen Sonnenlichtes. Und alle starben unter Kampf und Leid. Da erwachte in meinem Herzen ein tiefes Mitempfinden für alle Kreatur; mein Auge ward hell. Ich sah das werdende Menschenwesen, wie es im Traume vor Lust erbebte, wie es sich in Schmerzen und Qualen wand; ich sah, wie es sich aufrichtete, wie es begann, an den Riegeln seines Grabes zu rütteln. Weit beugte ich mich vor. Zu weit; denn nun konnte ich den jähen Sturz nicht mehr abwenden. Ich sank zur Erde hinab, tiefer, immer tiefer, und im Fallen empfand ich, wie der Bann des Traumes sich zu lösen begann. — Jetzt lag ich wieder in meinem Bette. Gedanken kamen anmarschiert und stellten sich in logischer Reihe vor mir auf, so daß in ihrem Schatten die schwindenden Traumbilder vollends erblichen. Und jetzt fingen die Gedanken an, zu sprechen, eindringlich, scharf: Sieh dir die Geigenhülle an, die beim Spielen mitschwingt und die Luft zu Tönen formt; sie ist dem lebendigen Pflanzenreich entnommen. Sieh dir die Haare des Bogens an, die über die Saiten streichen und sie zum Tönen bringen; sie sind auf dem Leib eines Tieres gewachsen. Sieh dir die Saiten selber an, denen der Ton entquillt; Teile sind es eines Wesens, das Lust und Leid erlebte. Wenn Menschenfühlen durch den Bogen strömt, enthüllt sich dir das Geheimnis der Geige.“

Ich richtete mich im Bette auf, ich wollte die Gedanken fragen, was mit dem Menschenwesen sei. Da drang ein Sonnenstrahl durchs Fenster in das Zimmer. Ich war erwacht.“

Der Alte schwieg. Im Zimmer herrschte tiefe Stille, die eine Zeitlang durch nichts unterbrochen wurde. Dann hörte man vom Flur her den Schall von kommenden Schritten.

„Unsere Gäste kommen,“ rief Frau Ewald aus. Sie war aufgesprungen und ging auf den Doktor zu, der in Nachdenken versunken in seinem Sessel saß. „Doktor,“ sagte sie mit bewegter Stimme, „ich bin ergriffen, ich bin erschüttert von Ihrem Traum. Sagen Sie mir nur das Eine noch, ehe wir gehen: was ist mit der Stimme, mit der menschlichen Stimme? Sie war mir stets das größte Rätsel. Was macht ihren Zauber aus? Ist in ihr das werdende Menschenwesen erwacht? Schöpft sie aus Eigenem allein? Oder sind es Götter, die durch sie sprechen? Was ist mit ihr, sagen Sie, Doktor, was ist mit ihr?“

„Ich habe Ihnen meinen Traum erzählt,“ sagte der Doktor. „Ich weiß nicht mehr, als was ich Ihnen sagte. Auch ich warte. Vielleicht, daß ein neuer Traum mir Antwort gibt; dann wollen wir unser heutiges Gespräch fortsetzen. Jetzt kommen Sie, verehrte Freundin, wir wollen unsere Gäste nicht länger warten lassen.“

Die tönenden östlichen Rosen

Eine Hundertjahrfeier

Von Dr. Leopold Hirschberg / Berlin

Im Jahr 1822 trat das Buch eines Dichters ans Licht, dem der Verleger F. A. Brockhaus in Leipzig eine ganz besondere Sorgfalt angedeihen ließ. Hatte doch Friedrich Rückert bis dahin mit nur ganz einfacher oder vielmehr gar keiner Ausstattung sich begnügen müssen. Weder die „Deutschen Gedichte von Freimund Reimar“ von 1814, die mit dem Erstdruck der „Geharnischten Sonette“ Tausende und aber Tausende begeisterten, noch der ihren zweiten Teil darstellende „Kranz der Zeit“ mit dem „Roland zu Bremen“ (1817) stellen mehr wie bedrucktes Papier dar; geradezu schäbig nehmen sich die beiden Bändchen der Napoleon-Satire (1815 und 1818), mit deren Holzfaserung man fast ein Feuer anfachen könnte, aus. (Später — 1826 — überbot Cotta im Erstdruck der „Makamen des Hariri“ selbst den „Napoleon“ derart, daß der bis dahin sehr geduldige Dichter einen Brief voll gerechten Zorns an seinen Verleger richtete.) Brockhaus aber empfand, daß der Goethe gewidmete und als Seitenstück des „Diwan“ gedachte Duftblütenstrauß „Oestliche Rosen. Drei Lesen“ genannt, auch in würdiger äußerer Gewandung erscheinen müsse. Er wählte für die ganze Auflage feinstes geglättetes Schreibpapier und bestreute die 466 Seiten wahrhaft verschwenderisch mit kleinen Vignetten aller Art. Schon auf dem Titelblatt erscheint ein reizender bogenspannender Amor in einem Rosenkranz, und dann wechseln Fruchtkörbchen, Blumenvasen, Harfen und Lyren, Schleifen, Vögel, musizierende Engelchen, Urnen usw. in geschmackvoller und passender Anordnung, dem Inhalt der Gedichte tunlichst entsprechend. In schönem, deutlichem Druck und weitem Zeilenabstand treten nun die Gedichte selbst hervor; jedes, auch das kürzeste, mit einer neuen Seite beginnend. So wird das Buch nicht nur heute eine wahre Augenweide für den Bibliophilen, sondern schon in alter Zeit mag es bei den Meistern Franz Schubert und Robert Schumann
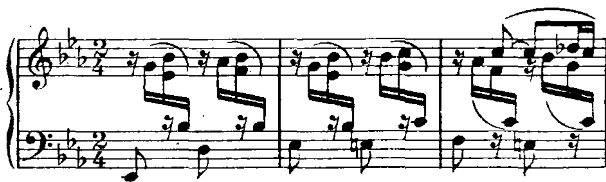
ähnliche Empfindungen ausgelöst haben, die sich dann bei ihnen alsobald zu Tönen gestalteten.

„Du bist die Ruh", eines der berühmtesten Schubertschen Lieder, klingt uns als erstes entgegen. Voller Hingebung und Innigkeit, mit nur zweimaliger leidenschaftlicher Steigerung bei:
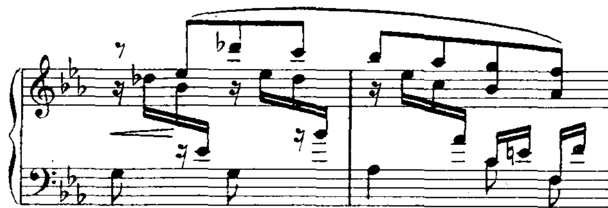
Dies Augenzelt
Von deinem Glanz
Allein erhellt

singt sich der Liebende in das Herz der Geliebten hinein; leise flüstert das begleitende Instrument die Töne der Seele nach.

Nur wenige Seiten später erblicken wir Schumanns einzigen Beitrag des Rosen-Buchs: „Ich sende einen Gruß wie Duft der Rosen". Während das eben genannte Lied Schuberts jedem, sei er Morgen- oder Abendländer, angehört, ist der wahre Sinn der Schumannschen Komposition nur aus dem Geiste des Orients zu erfassen. Es schwebt ein absichtliches Etwas durch diese Klänge, das wir vielleicht am besten „Verliebtheit" im Gegensatz zu der „Liebe" des andern nennen. Es ist ein Brief, der geschrieben wird; und ich denke mir den Orientalen in der sonnenhellen Halle seines Wohnhauses sitzend, wo ihm plätschernde Springbrunnen Kühlung zufächeln, halb verliebt und halb gelehrt. Er verfertigt einen gereimten Liebesbrief für den Gegenstand seiner Anbetung, aber nicht so schlicht und einfach, wie es etwa ein Deutscher tun würde — es muß auch Kunst und Gelehrsamkeit dabei sein. Und so gehen ihm die Verse des seltsamen Ghasels nicht so leicht von der Hand; nach jeder Zeile, die er hinschrieb, nachdem er einmal die Endungen „osen" und „icht" als Norm festgestellt hat, muß er nachdenken. Wie anmutig, ja beinahe schelmisch, wußte Schumann dies auszudrücken! Die Begleitung des Gesanges, der hinter jeder Zeile eine längere Pause macht, ist durchaus dem Gleiten der Feder über das feine Pergament zu vergleichen; ein paar lockende Töne während der Pause des Singenden wirken gleich einem liebenden Echo des Niedergeschriebenen:



Und als die schwierige Form glücklich bewältigt ist, das Gedicht vollendet dasteht, da dringt das durch die Kunst etwas zurückgedämmte Gefühl tief und mächtig hervor; die Wiederholung der letzten Zeile „So wird der Himmel meiner Nächte licht" geschieht ohne Pausen in der Singstimme, der innige selbständige Gesang des Klaviers:



und das den Liebesgedanken wundersam fortspinnende Nachspiel verschmelzen zu einer überaus lieblichen Huldigung. Ganz am Schluß aber noch ein Triolengang:



einem kunstreichen kalligraphischen Schnörkel vergleichbar — vielleicht im Sinne Goethes, der alle seine Diwan-Gedichte auf feinstes, verschiedenfarbiges, meist goldgerändertes Briefpapier schrieb.

Und nun bleiben wir ganz in Schuberts Bann. Die beiden kleineren Stücke „Lachen und Weinen" und „Daß sie hiergewesen" sind voll anmutiger Züge. Das erste hebt die Gegensätze der beiden Gefühlsäußerungen einfach und glücklich heraus und bringt ein für Schubert ungewöhnlich langes Zwischen- und Nachspiel. Das zweite überrascht durch eine Fülle schöner und seltsamer Harmonien und Uebergänge, in denen man die Düfte des Ostwinds zu spüren glaubt, und eine fast kühn zu nennende, freie Deklamation.

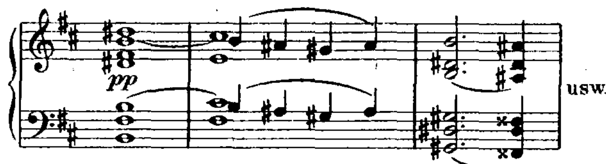
Zwei Werke aber sind den höchsten Leistungen deutscher Liedkunst beizuzählen. Kann eine Verlorene, eine Entschwundene inniger und wehmütiger gefeiert werden, als in dem allbekannten und doch mit den größten Schwierigkeiten des Vortrags verbundenen „Sei mir gegrüßt?" Welches Schmachten liegt in dem Rhythmus des langsamen Dreiviertel-Taktes! Wie schmerzlich und sehnsuchtsvoll berührt gleich im ersten Takt des Gesanges die fremdartige übermäßige Sekunde cis in der B-dur-Tonart!



Die ganz leise Wiederholung des Kehrreims „Sei mir gegrüßt" nach dem erstmaligen stärkeren Ruf wirkt gleich einem zauberischen Echo, in dem die ganze Natur der Liebesklage des Verlassenen zu antworten scheint. Der Mittelsatz weist eine erstaunliche Fülle verschiedenster Ausdrucksformen auf: das doppelte Forte bei den Worten „Mit diesem Thränengusse" und „Dem Neid der Schicksalsmächte zum Verdrusse"; die längere Wendung ins Moll zur Schilderung der feindlich trennenden Ferne; der zarte Dur-Hauch beim Gedenken des „schönsten Liebeslenzes". Der Schluß, der wieder zu der süßen Melodik des

Anfanges zurückzukehren scheint, biegt schnell in das hoffnungsfreudige „Ich bin bei dir, du bist bei mir" um und erhebt sich vor dem letzten Erklingen des Grußes bei „Ich halte dich in dieses Arms Umschlusse" zu einer Männlichkeit und Kraft, die den wahren Charakter des Liebenden erst in das rechte Licht rückt; es ist kein „sentimentaler Winsler" (ein Richard Wagnerscher Ausdruck), sondern ein Jüngling von höchster Reinheit des Herzens, beseelt von dem Bewußtsein, die Geliebte gegen eine Welt von Fährlichkeit beschützen zu können. — Schubert selbst war mit seiner Tondichtung so zufrieden, daß er sie als Thema eines schwierigen Variationen-Werkes für die Violine wählte. Es ist in dem gleichen Grade den „musikalischen" Kreisen unbekannt, wie das „Forellen"-Quintett, das „Tod und das Mädchen"-Quartett und die „Wanderer"-Fantasie bekannt wurden.

Und nun das letzte und ergreifendste Stück, das Schubert höchst glücklich und treffend „Greisengesang" benennt*), vielleicht das schönste und zugleich kunstvollste Gedicht der ganzen Sammlung. Es ist in der Tat bewunderungswürdig, wie der Dichter alle Reimmöglichkeiten der Silbe „ach" (Dach, Gemach, nach, Bach, wach, Fach und zum Schluß noch Ach selbst) erschöpft, ohne ins Marinierte zu verfallen, und dabei ein Werk brahmanischer Weisheit gestaltet. Schubert hat von den acht von ihm komponierten Strophen des Gedichts je vier zu einem musikalischen Gedanken zusammengezogen, und vor sein geistiges Auge tritt nun eine mächtige Greisengestalt, die Nichts hat beugen können: nicht allein der Körper hat sich in allen Stürmen des Winters frisch erhalten, nein — auch Geist und Herz sind jung geblieben. Jedem Wechsel der Stimmung wird des Meisters Musik gerecht. Fest, wie die Tritte eines steinernen Riesen, setzen die Akkorde des Vorspiels in der Molltonart ein, um beim Beginn des Gesanges anmutreich und doch kaum merkbar mit Dur abzuwechseln. Dann aber, als sich vor dem rückschauenden Sinn des Greises die entschwundene Pracht der Jugend enthüllt, als es ihm vergönnt ist, den holden Traum vergangener Tage noch einmal zu träumen, unberührt vom „rauhen Odem der Wirklichkeit" — da blüht es in der Singstimme wie ein Frühling auf, und die Begleitung zaubert in feierlichem Harfenspiel sehnsüchtige Bilder der Kinderzeit unbeschreiblich schön hervor:



Diese selbständige Melodik berührt mich jedesmal — so oft ich sie auch schon erklingen ließ — so erschütternd, wie in der Matthäuspassion die Stelle „Nehmet, esset, das ist mein Leib" und im Fidelio „Ach! du bist gerettet!" Solcher Beispiele ließen sich ja noch viele aus den Werken unserer Klassiker anführen; sie lehren uns, wie die wahrhaft großen Meister der Töne durch den ihnen eigenen Reichtum tiefster Empfindungen wie mit einem Zauberschlage den Hörer in eine andere Welt zu entrücken vermögen.

Daß Rückert bei seiner Dichtung an den Anakreon des Morgenlandes, Hafis, dachte, darüber lassen die beiden letzten Strophen keinen Zweifel:

Ich habe Wein und Rosen
In jedem Lied,
Und habe solcher Lieder
Noch tausendfach.
Vom Abend bis zum Morgen
Und Nächte durch
Will ich dir singen Jugend
Und Liebesach.

Schubert durfte sie nicht in Töne geben, wenn er der vertieften Auffassung der Dichtungsworte, wie sie in seiner Seele lebten, treu bleiben wollte.

*) Rückert selbst hat keinem der Gedichte in den „Östlichen Rosen" eine Überschrift gegeben.

Notwendige Reformen im Deutschen Arbeitersängerbund

Von Georg Otto Kahse / Cassel

„Das musikalische Kunstwerk aber ist gänzlich unpolitisch, die Musik ein nationales Einigungsmittel so starker Natur, daß es doch verwunderlich bleibt, wie wenig dies für Parteizwecke freilich unbrauchbare Mittel bislang von den Regierenden in Rechnung gestellt worden ist."
Dr. Gerhard Tischer.

Vor längerer Zeit sagte mir ein kluger und mit einem warmen Herzen für die deutsche Arbeitersängerbewegung wirkender Sänger im Laufe einer angeregten Unterhaltung: „Ich freue mich, daß Sie als Chorleiter nicht unser Parteimann sind, sonst läge die Gefahr nahe, daß unsere Sängersache zu einseitig gehandhabt würde." Leider gibt es nur wenige solcher Auffassungen, das bestätigen meine persönlichen Erfahrungen, die sich auf entgegengesetzte Urteile einer ganzen Reihe von Sängern Mittel- und Westdeutschlands gründen. Und das ist heute zweifellos noch ein Krebsschaden der deutschen Arbeiter-Sängerbewegung. Es muß das einmal ganz ungeschminkt ausgesprochen werden.

Solange sich überhaupt in musikalische und künstlerische Vereinigungen Parteipolitik einschleicht, werden die Leistungen derselben stets in ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis zur Partei ganz gleich welcher Art kommen, und das wirkt in jedem Falle lähmend auf die künstlerische Entwicklung. Es gibt eine ganze Reihe großzügig — geleitete Vereine (Görlitz, Mannheim, Solingen), die es im Laufe der Zeit fertiggebracht haben, sich von diesem Vorurteil oder besser gesagt von diesem Zwange freizumachen. Ich verkenne auch keinen Augenblick den guten Willen junger, großer Vereinigungen, die sich in den Dienst der musikalischen Volksbildung stellen wollen, diesen Vorbildern nachzueifern, aber vielfach bleibt es meistens nur bei dem guten Willen. Hier muß die aufklärende Arbeit des ernsten Chorleiters einsetzen, dessen musikalische Kunstauffassung durch keinerlei Parteimusik getrübt ist. Welche Schwierigkeiten bieten die Sänger dem Chorleiter bei Aufstellung einer Vortragsfolge, in der ein bestimmter Grundgedanke durchgeführt werden soll, wenn unbedingt ein oder mehrere Tendenzchöre mit aufgenommen werden sollen. Wie oft ist der häufige Dirigentenwechsel die Ursache für solche unkünstlerischen und unbedachten Forderungen.

Damit soll keineswegs gesagt sein, daß Tendenzchöre ausgeschaltet werden sollen, die gehören nun einmal zum Bestand des Arbeitersängers. Aber für die Verwendung derselben läßt sich doch ein Weg finden, der beide befriedigt. Es gibt genügend Gelegenheiten, bei denen Tendenzchöre gesungen werden können, und zu deren Leitung sich ein großzügig denkender Chorleiter ohne Besinnen finden wird. Es gibt sogar die Möglichkeit, einen ganzen Konzertabend der Tendenz zu widmen. Aber eine Mischung ist unter allen Umständen künstlerisch zu verwerfen. Leider ist die Literatur wertvoller Tendenzchöre sehr spärlich. Während das infolge der politischen Entwicklung aus der Vorkriegszeit ohne weiteres verständlich ist, erscheint die Berechtigung der fortdauernden Aufführungen aus dieser Zeit wegen der oft künstlerisch-mangelnden Kompositionen doch sehr in Frage gestellt. Der am meisten gesungene Komponist Ad. Uthmann ist in neuerer Zeit des öfteren scharf durch musikalische Fachgenossen abgelehnt worden, zumal jetzt eine ganze Reihe höchst verdienstvoller, musikalisch-hochwertiger Komponisten (ich denke besonders an E. Lendvais „Flamme“) ganz Außergewöhnliches geschaffen haben. Also auch in dieser Beziehung wäre es an der Zeit, mit der bisherigen Handhabung und Verwendung der Tendenzchöre zu brechen. Es wäre gewiß nicht zum Schaden unseres Volkes, sondern diente der Hebung des musikalischen Geschmacks, der leider infolge eines mangelhaften Schulgesangunterrichts auf einer nicht gerade anspruchsvollen Höhe steht. Es gäbe auch hier eine Möglichkeit, vorbildlich zu wirken, indem der Verein eine Zeitlang von der Öffentlichkeit verschwindet, um die Zeit mit der Erfassung der musikalischen Grundbegriffe auszufüllen. Das ist längst nichts Neues mehr und größere Vereinigungen sind damit bereits vor 100 Jahren wegweisend vorausgegangen. Aber es ist in jedem Falle ein schweres Stück Arbeit, seine Sänger zu solcher Aufgabe zu bewegen, und kein Chorleiter sollte sich durch anfängliche Mißerfolge entmutigen lassen.

Noch schlimmer ist unter Arbeitersängern das Vorurteil gegen religiöse Musik. Da gibt es oft unglaublich harte und ungerechte Äußerungen, die der Chorleiter einfach nicht ernst nehmen darf, weil dem ungeschulten Sänger jedes Verständnis für diese Musik abgeht, die er als organischen Bestandteil der kirchlichen Einrichtungen oft rundweg verwirft. Als Beispiel möge hier folgender Fall dienen. Ich sang gelegentlich einer Weihnachtsfeier das wundervolle Grubersche Lied „Stille Nacht“, das von einer Dame (!) aus oben angeführtem Grunde nicht mitgesungen wurde.

Daß gerade die Kirchenmusik unsere wertvollsten Schätze enthält, brauche ich hier nicht auszuführen. Dies Vorurteil der Sänger ist ebenso begreiflich, wie die Liebe für das Tendenzlied. Aber das hindert doch nicht, auszusprechen, daß beide Auffassungen auf unrichtigen Voraussetzungen beruhen, und daß sich die Sänger, die es ernst mit ihrer Kunst meinen wollen, mit dem Gedanken befreunden müssen, daß eine weniger und das andere mehr zu pflegen. An guter religiöser Musik ist wohl nirgends Mangel, und jeder gewissenhafte Sänger muß sich auf Anraten seines Chorleiters durch Besuche dieser Veranstaltungen vom Gegenteil überzeugen lassen.

Und merkwürdigerweise sind es immer wieder einzelne, weitherzig-denkende Sänger, die mit dem Wunsche an mich herantreten, zum Buß- oder Totensonntag ein ernstes Konzert zu veranstalten, und komme ich dann mit Vorschlägen, dann heißt es vorsichtig: Das dürfen wir unsern Sängern nicht zumuten.

Einmal muß das doch anders werden, wenn die deutsche Arbeitersängerbewegung nicht in den erstarrten Formen der Partei stecken bleiben will. Hier Rechtes zu schaffen, bleibt also die Aufgabe der Chorleiter, die sich in den Dienst einer musikalisch-fördernden Kultur gestellt haben. Die Aufgabe ist nicht leicht. Aber der Erfolg um so reicher und nachhaltiger.

Nachsatz der Schriftleitung: Wir möchten nicht verfehlen, diese höchst zeitgemäßen und wichtigen Ausführungen noch etwas zu erweitern. Die Verhältnisse haben es mit sich gebracht, daß das Gedeihen der Tonkunst auch von der Stellung abhängen wird, die die Arbeiter zu ihr einnehmen. Diese müssen sich deshalb klar darüber werden, daß sie nunmehr auch in ein Pflichtverhältnis zur Tonkunst eintreten. Das

heißt so viel, daß sie die herkömmlichen, etwas bequem gewordenen Pfade wenigstens gelegentlich verlassen und sich auch an Aufgaben machen müßten, die von tüchtigen modernen Komponisten gestellt werden. Sicher, man wird hier vorsichtig vorzugehen haben, weil man sich der Schwierigkeiten bewußt sein muß, die das Einleben in moderne Harmonik und Kontrapunktik gerade für Arbeiter hat. So weit müssen wir aber kommen, daß sich eine Wechselwirkung zwischen dem Arbeitersänger und dem zeitgenössischen Komponistenstand herausbildet, dies auch zum Nutzen des letzteren, der sich vor unnatürlichen Aufgaben wird hüten müssen, wenn er durchgreifen will.

Was die Tendenzchöre betrifft, so müßten sie sich in ihrer früheren Art bereits zu einem guten Teil überlebt haben, weil die Revolution denn doch sehr vieles brachte, was vorher als sehnsüchtig erstrebtes Ziel galt. Die Arbeiter müßten heute ja geradezu erröten, wenn sie sich im Gesang als unterdrückt hinstellen. Kurz, wir sind überzeugt, daß hier von selbst Wandel geschaffen wird und die „Tendenz" in einem weit höheren, allgemein menschlichen Sinn behandelt werden muß, wenn sie sowohl Sänger wie Zuhörer innerlich berühren soll. Wenn irgendwo, dann schafft sich auf diesem Gebiet jede Zeit ihre eigene Kunst. Jedenfalls ist der frühere Tendenzchor im eigentlichen Sinne bereits so gut wie hinfällig geworden.

Als ein heikles Kapitel erscheint heute noch das der religiösen Musik bei den Arbeitern. Auch hier werden sich andere Anschauungen anbahnen oder haben sich vielmehr schon angebahnt. Der religiösen Musik war der Arbeiter aus Prinzip feindlich gegenübergestellt worden, weil er in der Kirche als der Hüterin religiösen Empfindens ein Mittel des früher herrschenden Staatssystems zu erblicken hatte. Das hat sich gründlich geändert, seit wir keine Staatskirche mehr haben. Ganz unbefangen betritt schon heute der Arbeiter die Gotteshäuser, wenn er sich Aufführungen religiöser Werke anhört, zu denen er sich teilweise geradezu drängt. Es ist von hier aus nur ein Schritt, daß er selbst an der Ausführung wertvoller religiöser Chormusik teilnimmt, da er immer deutlicher fühlen wird, daß es nun einmal etwas gibt, was sich mit aller zur Schau getragenen materialistischen Weltanschauung nicht erklären läßt. Wer innere Beziehungen zur höchsten und reinsten Kunst haben will, kann kein Materialist sein, es ginge ihm etwa wie jenem sprichwörtlichen Atheisten, der emphatisch ausrief: Bei Gott, ich bin ein Atheist! Wenn sich heute manche Arbeiterchöre das kaiserliche Volksliederbuch, das sein Wertvollstes gerade im religiösen Teil aufweist, angeschafft haben — was jetzt ebenfalls „gefahrlos" geschehen konnte —, so ist auch gerade mit diesem Liederbuch ein Tor geöffnet worden, durch das sich in ein geistiges Reich blicken läßt, das nun einmal so lange existiert, als es Menschen mit höherem Bewußtsein gegeben hat.

* *

Welche wichtige Rolle der Tonkunst im künftigen Deutschland zuerteilt sein wird, dürfte schon auf Grund dieser kurzen Ausführungen klar geworden sein. Arbeiten wir alle mit möglichster Unbefangenheit daran, uns zum Heil und der Kunst zur Ehre!

Max Reger redivivus

Eine Aufdeckung von Albert Moeschinger / Leipzig

Im Frühjahr 1922 erschien bei Breitkopf & Härtel eine Sonate für Klavier und Horn, Opus 5 von Helmut Gropp, deren schwungvoll gearbeiteter Klaviersatz bestechend, aber auch verfänglich für das ganze Opus wirkt. Gewinnt man einen klaren Überblick in formaler Hinsicht der zweisätzigen Sonate, so fällt einem die störende Belanglosigkeit der Hornstimme auf, die an dem formalen Aufbau keinerlei gleichwertigen Anteil nimmt. Mit der Selbständigkeit des die Form konturierenden Klavierparts hat es seine eigene Bewandtnis, um derentwillen überhaupt das Werk einer Kritik „gewürdigt" werden soll. Der „Komponist", in des Wortes materiellster Bedeutung, hat sich, offenbar aus übergroßer Liebe zu Max Regers späteren Werken, erlaubt, der Nachwelt in konzentriertester Form einen Auszug von dessen Kammermusik — d. h. jeweils nur des Klavierparts mit Hinzufügung einer kaum obligat zu nennenden eigenen Hornstimme — von Opus 102—139 zu geben, womit er eine hoffentlich unnachahmliche Geschicklichkeit beweist im Kombinieren und Zusammenschweißen Regerscher Kompositionsbestandteile. Es erübrigt sich, detaillierte Angaben über den Verlauf dieser „Kunstübung" zu machen mit der Behauptung, daß nach den vier Einleitungstakten gleich eine sehr abwechslungsreiche „Blütenlese" beginnt mit wortgetreuen Takten aus Regers Opus 116, Violoncellosonate A-Moll, die sich über Opus 122, Violinsonate E-Moll — mit wenigen, selbstbesinnlichen Takten eigener, recht kläglicher Kompositionsversuche untermischt — fortsetzt nach Opus 122 4. Satz, Opus 107, Klarinettensonate B-Dur, Opus 114, Klavierkonzert F-Moll, Opus 102, Klaviertrio E-Moll, Opus 113 und 133, den Klavierquartetten in D- und A-Moll, dem Opus 139, Violinsonate C-Moll, so daß schließlich gut $^4/_5$ der ganzen Sonate „eigenartigste" Kopistenarbeit bleiben, die sich nicht rechtfertigen läßt, daß bisweilen die bewußten wortgetreuen Reger-Klavierparte transponiert, mit figurativen Veränderungen, Modifikationen und starker melodischer Verschnörkelung auftreten, um dem Hörer das Auffinden des „Geburtsortes" zu verschleiern, der leider fast nie im Groppschen Hirngehäuse liegt.

Ein mir vor zwei Jahren von Gropp persönlich geäußerter Ausspruch — als die Hornsonate noch Manuskript und einem weiteren Kreise unzugänglich war —, „Regers Kompositionen sind daraufhin angelegt, geeignet, die Konfusion resp. Vertauschung einzelner Takte innerhalb einer Phrase, Linie usw. vorzunehmen, ohne Einfluß auf den Gesamteindruck des Werkes", beleuchtet das in Gropps Hornsonate praktizierte Verfahren aufs Charakteristischste. Man trifft im zweiten Satz ebenso zahlreiche Winke, Lichtblicke aus Regers Werk, zwischen wenigen Takten eigener „Erfindung". Letztere mit Zuhilfenahme des stereotyp wiederkehrenden Dominant-Undezimen-Akkordes, der meist in Glorie das

rücksichtslose Plagiat krönt und stilistisch verunmöglicht*).

Einen „Führer durch Gropps Hornsonate“ mit exaktem Hinweis auf die zahlreichen Ausblicke in Regers reichste Arbeitsgefilde zu geben, würde hier, wie gesagt, zu weit führen. Wer mit Regers Kammermusik vertraut ist, orientiere sich an Hand von Gropps Opus 5 am besten selbst darüber. Wenn aber mit diesen Worten dem künstlerischen Interesse an dieser Sonate für immer Einhalt geboten würde, wenigstens da, wo es nicht in spezieller Form dem großen Reger in dieser überraschenden, gemeingefährlichen Reminiszensenwirtschaft gilt, so dürfte der Verlag die ganze Auflage vermodern lassen. Dem Liebhaber bleibe das Erstaunen, beim Durchgehen des Stückes, darüber, daß der „Komponist“ Gropp so „gröblich“ (mit „pp“!) Gewissen und Respekt vor Max Reger und dem Hörer dieses „Flickwerkes“*) ermangelte, mit einem Minimalaufwand von in sonst ähnlichen Plagiaten üblicher Schlauheit, die allein schon das Sprichwort: Nichts ist so fein gesponnen usw. in bezug auf dieses „Gespinst“, hätte eingeben sollen.

*) Es bleibt dahingestellt, ob die Quellen, aus denen das Scherzo-Thema des zweiten Satzes fließt, unverfälscht sind, da mir zur Aufklärung eines dunklen Verdachts das eventuell in Frage kommende Notenmaterial russischer, französischer und englischer Kammermusik nicht zur Verfügung steht.

Anmerkung der Schriftleitung: Wir haben uns von Herrn Moeschinger die ganze Sache zeigen, Original und Entlehnung uns gegenüberstellen lassen und können nur sagen, daß es sich ganz so verhält, wie der Artikel es ausführt. Über Herrn Gropp dürften somit keine weiteren Worte zu verlieren sein. Das für uns Erstaunlichste liegt aber schließlich darin, daß die Sonate am Konservatorium ohne weiteres passieren konnte, man demnach weder den Zögling Gropp noch vor allem die letzten Werke des einstigen ersten Kompositionslehrers der Anstalt Max Reger kannte.

*) Die Sonate wurde, soviel ich weiß, vor einigen Jahren im Konservatorium zu Leipzig öffentlich uraufgeführt und ist auch von demselben zur Drucklegung empfohlen worden.

Musik-Aesthetisches und -Pädagogisches

Von Professor Alexis Hollaender

Sebastian Bach im Klavierunterricht

Zur Einführung in Seb. Bachs Klaviermusik sind nach Erfüllung der technischen Vorbedingungen des polyphonen Spiels (für das ich die Riemannschen Spezialübungen als besonders fördernd wiederholt empfehle) die kleinen Präludien „pour les commençans“, und zwar besonders die zweistimmigen, nach meiner Erfahrung sowohl im Musikalischen wie im Technischen vorzüglich geeignet; ich ziehe sie den im ersten Fachunterricht so viel verwendeten „Inventionen“ bei weitem vor, die mit Ausnahme einzelner musikalisch recht trocken und dabei technisch ziemlich anspruchsvoll den Schüler schwerlich zum Bachfreund machen können. Er wird es nur dann werden, wenn er eine Musik vernimmt, die zu seinem Empfinden spricht, eine Musik, die singt, und deren Gesang sich in Formen bewegt, die er versteht, da er ihnen folgen kann. (Daß ein musikalischer Novize von dem geheimnisvollen Reiz der Kontrapunktik an sich so ergriffen wird, wie es mir Knaben zur Verwunderung meines Klavierlehrers geschah, als ich unter alten Noten Bachs Wohltemperiertes entdeckt hatte, wird man kaum normal nennen dürfen!) Ist nun Bach wirklich arm an singenden, nur singenden Melodien, die die Herzen zu ihm führen könnten? Man wird sie außer in den schon erwähnten kleinen Präludien in seinen Suiten und Partiten, vor allem in den Präludien des Wohltemperierten Klaviers finden, die unvergleichlich Innerlicheres und Schöneres und zugleich dem Spielvermögen Schwächerer Zugänglicheres bieten als die beliebten Inventionen. Es wäre ein höchst verdienstliches, meines Wissens bisher noch nicht zur richtigen Ausführung gelangtes Unternehmen, speziell für den Unterricht der Unter- und der Mittelstufe solche (besonders zweistimmige) Stücke auszuwählen und herauszugeben. Wenn Seb. Bach in der musikalischen Erziehung die ihm gebührende hervorragende Bedeutung erhalten soll, muß durchaus ein Unterschied gemacht werden zwischen dem inspirierten Verkündiger und dem Nurkontrapunktiker, dessen von keinem anderen erreichte Kunst wir bewundern, der uns aber — seien wir nur auch ihm gegenüber ehrlich! — gleich anderen Großen und Größten der Kunst oft genug, und besonders in seiner Klaviermusik, die ich hier im Auge habe, Trocknes und Konventionelles bietet, eine Tatsache, die daran schuld ist, daß die meisten der im Anfangsunterricht mit Bach Gequälten ein so falsches und so schwer zu vergessendes Bild von dem eigentlichen Wesen und der unvergleichlich hohen Bedeutung dieses Meisters erhalten. Durch eine Auswahl würde zugleich den Lernenden die heutzutage kaum zu erschwingende Anschaffung solcher ganzer Werke erspart, die, wie z. B. das Wohltemperierte Klavier, erfahrungsgemäß von den Wenigsten von Anfang bis Ende überhaupt kennengelernt, geschweige denn studiert werden. Meine diesbezüglichen Anregungen, die eine ebenso innerlich wie äußerlich bedeutsame Propaganda für Bach bezwecken, haben bei Verlegern bisher leider keinen Erfolg gehabt; bei Kunst- und Berufsgenossen dürfen sie hoffentlich auf Verständnis rechnen.
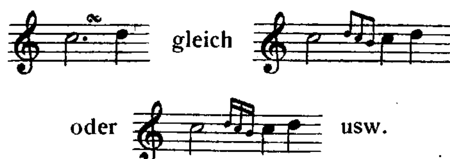
* *

Von Verzierungen.
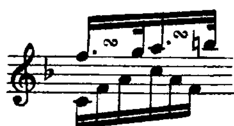
Das Kapitel „Verzierungen“ oder „Manieren“, wie man sie früher nannte, ist zu umfangreich und trotz seiner ausführlichsten Behandlung durch alte, neuere und neueste Autoren ein so umstrittenes, daß es mir nicht einfallen kann, es in dem hier gegebenen Rahmen besprechen zu wollen. Man denke an die kaum übersehbare Menge der von Ph. Em. Bach in seinem „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ aufgeführten Manieren, und daran, daß sie zum größten Teil — von ihm bei den Anforderungen an ein gutes Klavierspiel an die zweitwichtigste Stelle gesetzt — für uns kaum einen anderen als historischen Wert haben, und auch in diesem nicht einmal genügend festgestellt sind. Welcher Wirrwarr herrscht nicht schon z. B. über die richtige Ausführung der langen

und der kurzen Vorschläge bei Seb. Bach! Sind im Adagio seines D-Moll-Klavierkonzerts die als Achtel gedruckten Vorschläge des Originalmanuskripts als kurze oder als lange zu spielen? Und sollen die als Viertel gedruckten der ihnen folgenden Dreiviertelnote wirklich, wie die alte Regel befiehlt, zwei Drittel von deren Wert für sich konfiszieren? Fiat justitia, pereat sensus? Aber ich will mich nicht weiter in so kniffliches Gebiet verirren, auf dem meiner bescheidenen Meinung nach nur der Sinn für den Klang und ein im Stil gebildeter Geschmack den rechten Weg finden kann, und hier nur ein wenig von zwei wichtigen „Manieren" sprechen, die eigentlich keine bloßen Verzierungen sind, sondern selber Musik bedeuten und dadurch auch für unsere Musikausübung wichtiger sind als alle Pralltriller, Mordents, Schneller, Schleifer usw. der Alten — ich meine den Doppelschlag und den Triller —, die beide man nicht wie das Kleinzeug der wirklichen und als solche auch wie Schönpflästerchen entbehrlichen Verzierungen nach Belieben verändern oder auch ganz fortlassen kann.
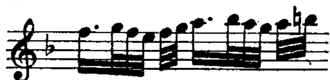
Der Doppelschlag zwischen zwei Tönen, der dazu bestimmt ist, sie in melodischem Schwunge miteinander zu verbinden, und der bis in die neueste Zeit (man denke an Rich. Wagners Vorliebe für ihn) seine Anwendung gefunden hat, wird, sowohl wenn er nicht ausgeschrieben ist. wie bei den Alten, und natürlich erst recht, wo er falsch ausgeschrieben ist, in vielen Fällen unrichtig ausgeführt, und zwar am häufigsten dort, wo er sich nach einer punktierten Note befindet; um den Spieler oder Sänger von seiner Ratlosigkeit zu befreien, ist das einfachste Mittel, wenn man ihm ein für allemal die Regel einprägt: der Verlängerungspunkt der ersten Note wird als klingender Ton behandelt und die drei Töne des Doppelschlags treten mit einer von dem Charakter der betreffenden Stelle abhängigen Schnelligkeit der Ausführung zwischen den Hauptton und den Punktton. Also:



Bülow empfiehlt bei schnellerer Bewegung, darin dem alten Ph. Emanuel Bach bewußt oder unbewußt folgend, zugunsten der rhythmischen Pointierung auch die gespielte Punktnote nochmals zu punktieren, wonach z. B. die folgende Stelle aus dem Adagio oder Beethovenschen F-Dur-Sonate op. 2:



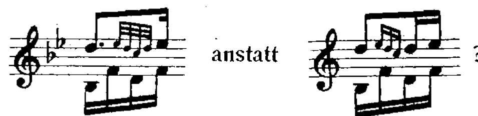
nicht so:



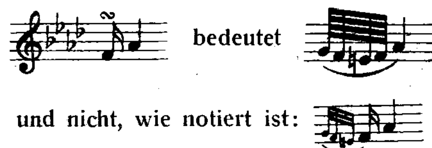
sondern:



auszuführen wäre. — Beispiele von falsch ausgeschriebenen Doppelschlägen in Klassikerausgaben, die dem Spieler helfen wollen und ihn erst recht verwirren, sind leider zahlreich zu finden. Was soll man zu solchen (bei Mozartschen Sonaten häufigen) geradezu sinnlosen Notierungen sagen wie:
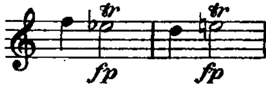


Der Doppelschlag über der Note, der nur die Aufgabe hat, diese zu verzieren, bietet der Ausführung kaum ein Rätsel. Trotzdem kommen auch hier in manchen Ausgaben klassischer Werke kaum zu verstehende falsche Notierungen vor, wenn die Zeichen ausgeschrieben werden. Ich gebe ein Beispiel aus Mozarts berühmter großer F-Moll-Fantasie (der für das Orgelwerk einer Uhr komponierten und dann von Mozart für Klavier zu vier Händen gesetzten), dessen Ausführung in dem vorgeschriebenen Allegrotempo nach seiner falschen Notierung ebenso schwierig wie unschön sein würde.
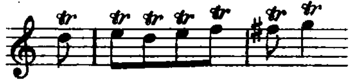


Über das Wesen des Trillers im allgemeinen möchte ich bemerken, daß man zwei Arten unterscheiden kann, nämlich den lediglich dem Klangreiz dienenden, etwa dem Vogelgezwitscher ähnlichen, wie er uns in der alten Gesangskoloratur und in deren instrumentalen Nachahmungen ergötzt, und den Triller von mehr innerer Bedeutung, der dem Spieler eines Instruments wie des Klaviers, der keine Möglichkeit hat, den einmal angeschlagenen Ton weiter zu beeinflussen, ein wenn auch nur sehr beschränktes Mittel dazu bietet: Er kann, wenn er den Triller genügend schnell zu schlagen vermag und dem Hauptton sein Recht widerfahren läßt, diesen innerlich beleben, ihn an- und abschwellen machen, also durch ihn musikalisch wirken, eine Bedeutung, auf die aufmerksam zu machen mir nicht überflüssig scheint.

Über die Ausführung der Triller, ihre Vor- und Nachschläge (wo solche nicht besonders vorgeschrieben sind), über die rhythmische Einteilung ihrer Schläge usw. herrschen die verschiedensten Ansichten und Vorschriften. Ich will mich hier nur über die mir als die wichtigste, bei jeder neuen Bachausgabe wieder sich meldende Frage äußern, ob die Triller mit der Hauptnote oder mit der Hilfsnote zu beginnen haben. Und da bin ich bei den weitesten schon oben erklärten Zugeständnissen an den gebildeten Geschmack und auch an die Tradition der unumstößlichen Überzeugung, daß überall da, wo die Hauptnote die zweifellose melodische Bedeutung besitzt, sie und nicht der Nebenton den Triller zu beginnen hat. Gegen eine allgemeine Regel, daß alle Triller mit der Nebennote zu beginnen haben, wie sie wiederholt in Ausgaben Bachscher Werke in die Erscheinung getreten ist, muß auf das bestimmteste, und zwar aus den einfachsten musikalischen Gründen,

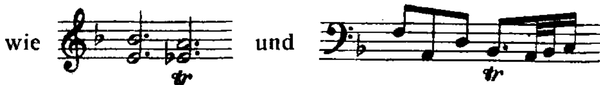
Einspruch erhoben werden. Ebensowenig wie ein musikalischer Mensch die Mozartschen Triller in der 17. Sonate



oder die Kettentriller in der 4. Variation von Beethovens Kreutzersonate



auf den Einfall kommen könnte, mit den betreffenden Nebennoten zu beginnen, die die Melodie völlig begraben würden, ebensowenig wird (die Stellen ausgenommen, wo die aus technischem Grunde verständliche alte Regel, bei vorangehender Hauptnote den gleichen Triller mit der Nebennote zu beginnen, befiehlt) er auch bei Bach die Melodie vergewaltigen mögen. So ist es z. B. gänzlich verkehrt, den Triller auf die Ganznote G, mit der das G-Moll-Präludium des 1. Teils des Wohltemperierten beginnt, und die Ganznoten im Verlaufe (wie eine neueste Ausgabe vorschreibt) mit der diese wirkliche Hauptnote verdeckenden Nebennote an- und durchzutrillern, verkehrt, im 11. Präludium bei Stellen

wie  und

oder in der 6. Fuge (2. Thematakt)



den melodischen Haupttönen ihr Recht zu nehmen. Die **Melodie** bedeutet doch nun einmal, was auch die Neuen und Neuesten dagegen sagen mögen, den **Inhalt** eines Musikstücks, und diesen klar herauszustellen, ist die erste Aufgabe der Ausführung.

* *

Kunsturteile.

Wenn von „Kunst“ die Rede ist, wird dabei eigentlich immer nur an die **bildende** gedacht; Dichten und das vom Singen ausgegangene Musizieren gilt den bildenden Künsten gegenüber mehr als eine natürliche dem Menschen angeborene Lebens- und Empfindungsäußerung, auf deren Gesetze und Regeln es nicht groß ankommt. Damit hängt wohl auch die selbst bei Hochgebildeten so häufig anzutreffende überraschende Unwissenheit in musikalischen Dingen zusammen. Ich mußte daran denken, als ich jüngst in Scheffels liebenswürdigem Jugendwerk, dem „Trompeter von Säckingen“, las, wie Jung Werner seine Trompete „stimmte“, und gar, wie er auf ihr **eine Fuge blies!** — Ernster zu nehmen sind die nur aus derselben Unkenntnis musikalischer Dinge zu erklärenden falschen oder nur halb richtigen Bemerkungen über Musik, die in den Schriften gelehrter Männer, namentlich Philosophen, enthalten sind, die von der Unfehlbarkeit ihrer Wissenschaft auf **jedem** Gebiete überzeugt auch die Musik souverän behandeln; sogar Männer wie **Schopenhauer**, der über das innerste Wesen der Musik Inspiriertes und Tiefsinniges wie Keiner vor ihm verkündet, wie **Nietzsche**, der sich selber mit Inbrunst, auch zu schaffen versuchend, musikalisch betätigt hat, zeigen, wo sie auf Einzelheiten eingehen, oft eine auffallende Unwissenheit (Nietzsches anspruchsvolle Broschüre über Bizets Carmen sollte einmal in ihrer ganzen selbstzufriedenen Dilettantenhaftigkeit beleuchtet werden!). Dergleichen kann zweifachen Schaden tun: die den Aussprüchen solcher Männer ehrfürchtig und gläubig lauschenden Laien irreleiten und die wissenden Musiker mit Mißtrauen auch gegen die Zuverlässigkeit ihrer Aussprüche und Angaben auf anderen Gebieten erfüllen. Wie wohltuend sticht gegen die Überheblichkeit der Alleswisser das Bekenntnis eines Philosophen ab: „Mein Material ist noch ungemein fruchtbar; allein ich bin in die Geheimnisse der Künste nicht eingeweiht genug, mich ohne Gefahr tiefer in ihr Heiligtum zu wagen“ (Moses Mendelssohn in seiner Abhandlung über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften, die auch über die Musik Bedeutsames, ihr Wesen tief Erfassendes sagt) — wie vorsichtig und immer nur bemüht, **zu lernen**, hat sich der universalste aller Denker, **Goethe** (man lese nur in seinem noch viel zu wenig bekannten und gewürdigten Briefwechsel mit Zelter), über unsere Kunst ausgesprochen!

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS

Auch hier hat, wie in anderen Musikstädten, das Konzertleben schon vor Mitte September mit ausgesprochener Deutlichkeit eingesetzt, und es scheint, daß wir trotz aller schlechten Zeiten einen recht ausführlichen Konzertwinter erhalten werden, während von Berlin eine starke Abnahme von Solistenkonzerten gemeldet wird. Viel habe ich mir in diesem Monat noch nicht angehört, war aber verwundert über den überaus zahlreichen Besuch selbst in solchen Konzerten, die früher fast durchgängig nur ein Freikartenpublikum aufzuweisen hatten. Weiterhin bemerkt man, daß sich die jetzigen Besucher zu einem guten Teil aus ganz anderen Kreisen rekrutieren wie früher. Während sich in einem Konzert wie dem des Busch-Quartetts auch mancherlei Ausländer finden, sieht man zu einem großen Teil Leute aus den unteren Ständen, die früher überhaupt nie in derartigen Konzerten zu finden gewesen waren, nun aber Zeit und Geld haben, um sich derartige Konzerte gestatten zu können. Es geht hier ein Samen auf, der gerade in Leipzig reichlich gesät worden ist: Die vielen volkstümlichen Konzerte haben ein neues Publikum herangebildet, das nun, gewissermaßen flügge geworden, das Konzertleben selbständig beobachtet und Veranstaltungen besucht, von denen es sich etwas verspricht. Dieses Publikum benimmt sich auch erheblich anders als das frühere, eingesessene. Es steht den Leistungen selbst berühmter Künstler ruhiger gegenüber, läßt sich zu jenen vielfach so übertriebenen, gar nicht erlebten Beifallsäußerungen keineswegs hinreißen, ist deshalb aber wohl kaum weniger dankbar. Man kann

nur wünschen, daß dieses neue Publikum sich treu bleibt und auch weiterhin sein eigenes Wesen zur Ausbildung bringt. So hatte auch der Thomasorganist Günther Ramin mit einem Max-Reger-Abend eine volle Thomaskirche, was in früheren Zeiten kaum vorgekommen wäre. Das Programm wird die zahlreichen Regerfreunde interessieren: Introduktion und Passacaglia F-Moll op. 63, Toccata und Fuge D-Moll op. 129, Fantasie C-Dur aus op. 63 und Fantasie und Fuge über BACH op. 46, ein nicht zu langes, aber großes Programm, das Regers Bedeutung auf diesem Gebiet auch Fernerstehenden näherzubringen vermochte. Die elementare Seite von Regers Wesen kommt nirgends ungehemmter zum Ausdruck als in seinen Orgelwerken, wie anderseits seine Kunst sich in ihnen den adäquatesten Ausdruck verschaffen konnte. Die Klarheit, mit der Ramin die Werke, gerade auch das wie von magischen Kräften getriebene BACH-Werk spielte, war außerordentlich und dürfte nicht leicht zu überbieten sein. Im Kammermusikabend des Busch-Quartetts hörte man eine eigene Arbeit des Primarius, die Serenade G-Dur op. 14. Als Ganzes ist es eine erfreuliche Quartettarbeit, die zwar öfters etwas an „tönend bewegte Form" erinnert, und vielleicht dem Laien weniger gefällt wie dem Musiker, der über dem trefflichen Musiker Busch die starke Persönlichkeit weniger vermißt wie der erstere. Besonders im zweiten, langsamen Satz lassen einige tiefere Stellen aufhorchen und hoffen, daß, wenn Busch noch tiefer in sein Inneres steigt, er Wertvolles von bleibenderer Bedeutung aus sich herausholt. Sein natürlicher Untergrund ist die Weltsprache der Klassiker. Erfreulich war ferner das Spiel des Quartetts, das die outrierte Tongebung, wie man sie letztes Jahr unliebsam konstatieren mußte, ziemlich aufgegeben hat und zu einem weit freier schwebenden Ton gelangt ist. Das kam besonders dem nahezu ideal gegebenen Mozartschen D-Dur-Quartett (K. V. 575) zugute. Langsamer, als man es gewöhnlich hört, nimmt Busch das Menuett, vielleicht in der Absicht, das Trio mit seinem entschieden bedächtigeren Zeitmaß nicht so sehr im Tempo vom Hauptteil zu kontrastieren. Gerade dieses Trio klang denn auch wie ein Wunder. Eigen berührt es, daß Busch im letzten Satz die beiden Sechzehntel fast vorschlagsmäßig als gibt. Den Schluß bildete Beethovens „Muß es sein"-Quartett. — Auf den tonlich und technisch ganz ausgezeichneten jungen Geiger Josef Fuchs darf mit Nachdruck hingewiesen werden. Es steckt echtes Virtuosenblut in ihm, Fülle und Weichheit des Tons paaren sich mit wirklicher Kühnheit. Auch das Programm zeigt den Virtuosen, der mit kleineren Stücken und zuletzt der ganz eminent gegebenen Sarasateschen Carmenfantasie abschloß. Unter diesen war die von Kreisler mit einer Klavierbegleitung versehene Bachsche E-Dur-Gavotte für Solovioline die verwunderlichste. Man hält es nicht für möglich, daß gerade ein Geiger wie Kreisler die Bachschen Soloviolinwerke durch eine denkbar überflüssige, heute geradezu auf die Nerven gehende Klavierbegleitung ruiniert. Wir glaubten doch alle, daß diese Zeit des Mißverständnisses diesen Werken gegenüber vorüber sei. Wenn einst ein Mendelssohn und Schumann Klavierbegleitungen zu diesen Solowerken schrieben, so geschah es vor allem auch deshalb, um sie auf diese Weise bekannter zu machen, und weil die Geiger noch nicht recht wagten, mutterseelenallein auf dem Podium zu stehen. Aber heute! Eine Klavierbegleitung zu dieser Solomusik ist wie das fünfte Rad am Wagen. Weg also einmal mit dieser Verballhornung Bachs! Es scheint ferner, daß alle fünf oder zehn Jahre wieder mit allem Nachdruck darauf hingewiesen werden muß, daß das unter dem Namen von Mozart segelnde, sehr bekannte Es-Dur-Violinkonzert nicht von Mozart, sondern auf Grund einiger Mozartschen Themen die virtuose Kompilierarbeit irgendeines Geigers ist. Seit vielen Jahrzehnten kann man darüber das Nähere in der Gesamtausgabe nachlesen, immer wieder ist auch von fachkundiger Seite darauf hingewiesen worden, jeder musikalisch gebildete Geiger und Hörer müßte allmählich auch unmittelbar merken, daß, trotz mancher Schönheiten, das Ganze in seiner vielfachen Stümperhaftigkeit unmöglich von Mozart sein kann, immer wieder aber kann das Konzert bei Referenten und Publikum als Mozartsche Arbeit passieren. Was gäbe man dafür, wenn man statt dieses Konzerts das unzweifelhaft von Mozart stammende, wenn vielleicht auch wohl in seinem Violinpart etwas überarbeitete und vor etwa zwölf Jahren aufgefundene Konzert hören könnte! — Das Leipziger Vokalquartett (die Damen Opitz und Gelbe, die Herren Sonne und Gelbe) konnte sein Konzert vor beinahe ausverkauftem Kaufhaussaal geben und seine Zuhörer wohl auch so ungefähr befriedigen. Viel wurde nicht geboten, und schwer machen sich die Konzertgeber das Leben nicht: Ein bißchen Schubert und Schumann, dann einige Quartette von Robert Fuchs, hierauf Volkslieder, das ist alles. Und da die Vorführungen über bürgerliches Musizieren nicht eigentlich hinauskommen, so hat an derartigen Abenden die Kritik weiter nichts zu suchen, und man bedauert, seine Zeit nicht anderwärts nutzbringender angewendet zu haben. Etwas einigermaßen Besonderes bot da immerhin der Lieder- und Arienabend der aus Kairo kommenden Sopranistin Bertha de Vigier mit ihrer sehr schönen, sorgfältig nach italienischer Methode gebildeten Stimme, mit der sich trefflich altitalienische Gesänge, dann aber sogar deutsche Lieder (Strauß) geben lassen. Am überzeugendsten berührte die Künstlerin aber in Opernfragmenten von Verdi, und sie einmal auf der Bühne zu sehen und zu hören, müßte ein besonderer Genuß sein.

Zu unserer Notenbeilage

Das Weihnachts-Arioso von Händel, das unsere Musikbeilage bringt, wird den meisten Musikern und Musikfreunden völlig unbekannt sein. Es entstammt dem Oratorium „Alexander Balus" und hat dort einen weltlichen Text. Da die Musik wie eine weihnachtliche Hirtenmusik klingt, ist es nicht ungerechtfertigt, dem Vorbilde Händels und vieler seiner Vorgänger und Zeitgenossen zu folgen und eine weltliche Musik für einen geistlichen Vorwurf wieder zu benutzen. Der Streichquartettsatz ist genau der Händels; nur der Text und die Vortragszeichen sind neue Zutat. Das Stück ist (bei C. A. Klemm in Leipzig) auch in einer Ausgabe für Gesang und Klavier oder Orgel und in einer für Gesang, Klavier (oder Orgel) und Violine erschienen. Auch die Streichquartettstimmen sind gedruckt. Bei dem Mangel an wirklich wertvollen Weihnachtsgesängen ist dieses Händelsche Arioso gewiß in Haus und Konzert eine willkommene Christgabe. Wir veröffentlichen es deshalb schon jetzt, damit es Interessenten bis auf die Weihnachtszeit in aller Ruhe studieren und sich je nachdem mit dem übrigen Bearbeitungsmaterial versorgen können.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Trotz der „schlechten Zeiten" setzte die Musiksaison pünktlich in der ersten Hälfte des September ein; doch wickelte sich diesmal das wichtigste Ereignis nicht im Konzertsaale, sondern auf der Opernbühne ab. Die dritte ständige Oper Berlins, die Große Volksoper, wurde eröffnet. Da man mit dem Baue bzw. Ausbaue des alten Krollschen Theaters, des nachmaligen Filialhauses der Königlichen Oper, in absehbarer Zeit nicht fertig werden dürfte, hatte man das große Haus der einst so rasch verkrachten „Oper des Westens" gepachtet und darin gleich ein halbes Dutzend Stücke, alle innerhalb des genannten Monats, hinausgeworfen: Entführung, Freischütz, Troubadour, Lohengrin, Tristan und Isolde, Samson und Dalila. Man stützte sich dabei auf das Starsystem und auf das spezifische Berliner Premierensystem. Letzteres hat ja auch das berüchtigte Berliner Premierenpublikum hervorgebracht. Dieses besteht zum Teil aus Leuten, die alles Neue zuerst haben und den oft damit verbundenen Spektakel genießen wollen, teils aus solchen, denen trotz ihres Kunstunverstandes nur das Beste und Außerordentliche gerade gut genug zu sein scheint. Man pflegt nämlich auf den Berliner Bühnen alle Kraft auf die „Premiere" zu verwenden und dann die übrigen Vorstellungen mehr oder weniger verlottern zu lassen. Die Kritik wird natürlich nur zur „Premiere" zugezogen und ist denn auch meistens in der Lage, wenn nicht immer für ein neues Werk, so doch wenigstens für eine „glänzende" Aufführung die Reklametrommel zu schlagen. Für die „Große Volksoper" scheint das aber eine etwas gewundene Sache gewesen zu sein. Und wie da das Starsystem zu einzelnen regulären, außerhalb des Premierenbegriffes stehenden Vorstellungen zur Reklame gehandhabt wird, ist ebenfalls schon aufgefallen. Im allgemeinen machen die „Aktionäre" verdrießliche Gesichter. Richtige „Papiere", die, wie z. B. bei der Aktienunternehmung des Zoologischen Gartens, bei Todesfall oder Wegzug regelrecht verkauft werden können, haben sie noch nicht erhalten, und bezüglich der billigen und guten Vorstellungen sind ihnen unerfüllbare Versprechungen gemacht. So mußte z. B. einer im Mai für zwei mittlere Abonnementsplätze nominell 1200 Mark, tatsächlich aber 1360 Mark bezahlen, ohne daß ihm die Überforderung von 160 Mark erklärt worden wäre. Ende August, beim Empfang der Karten, hatte er bereits 1200 Mark nachzubezahlen, und das auch nur als „Vorläufige Abrechnung", welcher gleichfalls unerklärt gebliebene Begriff die schwärzeste Perspektive eröffnet. Es scheint da wie beim Häuserbauen herzugehen, wo auch nie der Endpreis abzusehen ist. Als nun die Vorstellungen wirklich Ereignis wurden, zeigte es sich, daß die Pächterin nicht einmal ganz Herrin im gepachteten Hause war: sie hatte da zwar das Haus gepachtet, nicht aber auch die Garderobe darin. Deren Pächter nahm nun abermals 12 Mark für einen mittleren Platz, natürlich bei bestehendem Abgabezwang, und, nachdem für die Abonnementsaktionäre ein Drittel Ermäßigung durchgesetzt war, sofort 18, so daß nun doch die anfänglichen 12 zu bezahlen waren, der Pächter aber von jedem nichtabonnierten Platze noch 6 extra in die Tasche kriegte. Dergleichen Tricks kennzeichnen die Berliner Kunstgeschäftsmoral. Inzwischen ist diese Daumenschraube noch weiter angezogen und wird in infinitum weiter angezogen werden. Sogar die Benutzung eines gewissen, natürlich ebenfalls besonders verpachteten Ortes kostet 3 Mark, natürlich nur vorläufig; die Annoncensammlung, die dem Publikum als „Theaterzettel" aufgenötigt wird, über 6 Mark, so daß zusammen mit den exorbitanten Berliner Fahrkosten die Nebenausgaben die Hauptausgabe für einen mittleren oder unteren Platz beträchtlich übersteigen. Hier hätte eine wirkliche „Volksoper" den alten richtigen Theaterzettel wieder zu Ehren bringen, sich aber mindestens das Deutsche Opernhaus zum Muster nehmen sollen, wo das Geld für Garderobe und Zettel im Eintrittspreise einbegriffen ist. Die künstlerische Qualität der Vorstellungen nun ist sehr mäßig, der besserer Provinzbühnen unterlegen. Wir, die wir nicht zu den gekennzeichneten „Premieren" geladen waren, müssen da natürlich nach den regulären Vorstellungen urteilen. Das Orchester erschien darin noch im Stadium des Rohbaues, ohne Fortschritt am Ende des Monats, ebenso der Chor; die Szene aber als Tummelplatz des Morgenlandes, das sich in Berlin ja überall der Bühnenkunst bemächtigt hat. Zum Teil unfertige Leistungen, wie denn z. B. eine Darstellerin in der „Entführung" noch so unsicher auftrat, daß sie sich den Takt markierte. Das ärgste ist die Inszenierung. Hier fröhnt man denselben kindischen Albernheiten, derselben dürftigen Plakatkunst, durch die die ehemals so königliche Oper heruntergekommen ist. Da wird alles wider Willen komisch, manches sogar, wie z. B. der gute alte „Freischütz", lächerlich. Mit Samiel hatte man geradezu eine Hanswurstfigur vom Kasperletheater zustande gebracht. Das nennt man nun stolz „Stilbühne". Das Stilisieren — das ist hier nämlich der behauptete „Stil" — ist aber nur in der Ornamentik oder in der Symbolik des Wappen- und Münzwesens am Platze, nicht aber in der auf Realität dringenden Welt der Bühne. Wenn man da sparen will, soll man einfach auf Shakespeares Zeit zurückgreifen und die Dekoration durch ein ausgehängtes Brett mit Aufschrift ersetzen. Wer in Berlin noch wirklich stilvolle und unverdorbene, echte Szenenkunst sehen will, muß ins Deutsche Opernhaus gehen. Dort sorgt Intendant Hartmann, der freilich selber einst Opernsänger war und nicht von irgendeinem Außenstande her in das Regiefach hinüberwechselte, für eine gute und keineswegs der Schablone verfallene Tradition. Ob nun aber mit der „Großen Volksoper" wirklich dem künstlerischen Bedürfnisse derer gedient ist, die einst der deutschen Nation den Ruhmestitel eines „Volkes der Dichter und Denker" erarbeitet haben, jetzt aber kaum das Geld zur Bestreitung der elementarsten Existenzkosten verdienen, steht dahin. Die Staatsoper, die sie durch ihre schweren Steuern miterhalten müssen, bleibt ihnen ja ganz verschlossen. Die ist jetzt mit einem Eintrittspreise zwischen 500 und 5000 Mark ganz auf das Ausland eingestellt. Reichsdeutsche sollen da ja freilich Ermäßigung erhalten, wenn sie mit einer polizeilich beglaubigten Photographie und einem amtlichen Ausweise über ihre Reichsangehörigkeit ausgerüstet sind, aber die Polizei „beglaubigt" hier nicht, da sie dazu von oben nicht extra beauftragt sei. Es lebe auch der republikanische St. Bureaukratius!

Natürlich regiert das „valutastarke" Ausland auch im Konzertsaale. Welcher Deutsche könnte auch noch ein Orchesterkonzert geben, dessen Kosten je nach Sachlage zwischen 60000 Mark (Orchesterbegleitung eines Solisten) und 300000 Mark (Mahlers zweite Sinfonie) schwanken? Welcher noch eins besuchen, das ihm ohne die Eintrittskarte an Fahrt 30 Mark, Garderobe 10—15 Mark und Programm 4—10 Mark, also nebenher ca. 50 Mark kostet? Und auch hier ist das Ende noch nicht abzusehen. Vielleicht wird es eine Pleite sein, wie man jetzt z. B. die Auflösung des berühmten Philharmonischen Orchesters wegen Existenzschwierigkeiten befürchtet. Von den Ausländern, die mit ihm konzertierten, gebührt dem Schweizer Komponisten und Dirigenten Volkmar Andreae die Krone. Leider begann er nicht mit einem

eigenen Werke, sondern mit Beethovens Leonore Nr. 2, die hier neben ihrer reiferen Schwester Nr. 3 genügend oft zu hören ist. Allerdings nicht immer in so guter, beethovenscher Ausführung. Ihr folgten die drei eigentlichen Sinfoniesätze aus Berlioz' Opernsinfonie „Romeo und Julia": Andante-Allegro (Romeo allein, Ballfest), Adagio (Gartenszene) und Scherzo (Königin Mab). Für diese Gabe, die in gleicher Vollendung, trotz des ganz andern Stiles, dargeboten wurde, sei dem Schweizer Gaste besonders gedankt. Aber auch der Schluß, Strauß' „Don Quichote", stand nicht zurück. Andreae gehört eben zu den besten lebenden Dirigenten. Aus Amerika kam der deutschfreundliche, weil in Deutschland studierte Komponist Edgar Stilman-Kelley. Seine Sinfonie „Neuengland", mit der er sein Konzert begann, vermochte nur in Einzelheiten zu interessieren. Reizvoller waren zwei suitenartige Werke, „Alice im Wunderlande" und „Aladin", und auch ein Stück von seiner Musik zu Shakespeares Macbeth, das das Konzert abschloß, war nicht übel. Gediegene Fachbildung, Sinn für Maß in Form und Farbe sowie ein feines Denken spricht aus allen diesen Werken; der echte sinfonische Geist fehlt ihnen. Ein anderer Ausländer, der nordische Georg Schneevoigt, kündigte fünf Orchesterkonzerte an, in denen er die Entwicklung der einschlägigen Literatur seit Beethoven darlegen will. Das erste fiel Beethoven allein zu, der sich unter Schlevoigts Händen robust aber gesund zeigte. Ebenfalls mit den Philharmonikern konzertierte die Norwegerin Kari Aarvold, eine Schülerin des Pianisten Leonid Kreutzer, der ihr auch das Orchester dirigierte. Gute Technik, innerlicher Vortrag und ein schöner Ton zeichneten das Spiel dieser jungen Novize aus. Leonid Kreutzer selber gab einen Chopinabend, der gut geriet, aber doch von dem ersten der vier überstrahlt wurde, durch die uns Raoul von Koczalski zu erfreuen gedenkt. Ich habe schon einmal darauf hingewiesen, daß Koczalski und Paderewski die einzigen lebenden Pianisten sind, die Chopins direkte Tradition, überkommen durch Mikuli, bewahren. Ein neuer, vielversprechender Pianist ist Rudolph Serkin. Von den bekannten begann Claudio Arrau das alte Experiment, Bachs ganzes Wohltemperiertes Klavier öffentlich vorzuspielen. Mehr als die Pianisten fielen die zahlreichen Geiger auf. Neben Vecsey, Eddy Brown und andern bekannten Größen hatten die talentvolle Maria Marco und die Amerikanerin Sylvia Lent entschiedene Erfolge. Ebenso ein Vetter der letzteren, Gilbert Roß, der zuletzt mit seiner Kusine zusammen konzertierte. Da hörte man auch eines der selten gewordenen, aber für die Geiger unvermindert wertvoll gebliebenen Werke Moliques, ein Konzertante für zwei Violinen. Großen Erfolg hatten die beiden Konzertgeber ferner mit Sindings fünfsätziger Serenade, deren Allegretto sie sogar da capo spielen mußten. Aus Holland war aber das Haager Streichquartett gekommen, eine neue Gesellschaft, deren erster Geiger Isterdael heißt. Ihre beiden Programme interessierten besonders durch zwei Quintette mit Kontrabaß, welchen der bekannte Philharmoniker Goedecke spielte: eins Opus 77 von Dvořak und eine Neuheit Opus 16 von Prohaska. Dieses, gleich jenem in den üblichen Formen geschriebene Werk, erfreute sich großer und weitreichender Anerkennung. Das Spiel des Haager Quartettes ist virtuos vollendet, überaus klangschön und warmherzig. Moderne Vortragsextravaganzen fehlen. In der Gesangskunst machte der 67jährige Italiener Battistini Sensation. Trotz eines Eintrittspreises von 1000 Mark war der große Philharmoniesaal dicht besetzt — man sieht, Ausländern und Schiebern sind solche Preise gerade recht. Übrigens soll der alte Baritonist wieder so wunderschön gesungen haben, wie es manche seiner jüngeren, ebenfalls nicht unberühmten Kollegen nicht vermöchten. Na, an uns ging dieser Kunstgenuß mal wieder vorüber. Dagegen waren wir zu Ludwig Wüllners Abend eingeladen. Der vielseitige Künstler gab diesmal mit dem bekannten holländischen Pianisten Boos Melodramen. Auch zweifellos höchste Kunst! Und über das Melodram mag man denken, wie man will: es hat nun einmal seine von den besten Musikern bereicherte Literatur und damit sein Recht, praktisch beachtet zu werden. Irgendein junger Adept der Musikwissenschaft könnte ruhig einmal seine Geschichte in einer zuverlässigen Seminararbeit zusammenstellen.

MUSIKFEST IN ARNSTADT

Von W. Heimann

Die reizvoll an der Pforte des Thüringer Waldes gelegene Stadt, in der Johann Sebastian Bach von 1703 bis 1707 als junger Musiker seine erste Organistenstelle inne hatte, und die nach neueren, von mir veranstalteten Forschungen durch einen hier als Turmwächter ansässigen Heinrich Bach mit dem Urvater Veit Bach-Wegmar in unmittelbarer Berührung stand, sah in der ersten Septemberwoche musikalische Festtage großer Art. Das Sondershäuser Lohorchester war zum Musikfest besonders nach Arnstadt gekommen. Das erste Sinfoniekonzert, das Hofkapellmeister C. A. Corbach leitete, brachte neben der d'Albertschen Ouvertüre „Der Rubin" ein norwegisches Violinkonzert (von Sinding), das Konzertmeister Walter Nowak (Sondershausen) spielte. Viel Anklang fand die bekannte Regersche Ballettsuite (Werk 130) mit dem Liebeswalzer. Ein Ereignis für Arnstadt blieb die einwandfreie Wiedergabe der dritten Sinfonie Bruckners. Das erste volkstümliche Konzert brachte die reizvolle D-Dur-Suite von Johann Sebastian Bach, weiter die Mozartsche Es-Dur-Sinfonie (Schwanengesang). Bei der Goldmarkschen Ouvertüre zu „Sakuntala" kam trotz der orchestralen Vielgestaltigkeit jedes charakteristische Thema plastisch heraus. Ein Flötenkonzert des ersten Flötisten des Orchesters, August Hunrath (Sondershausen), wies in der Solostimme beachtenswerte melodische Erfindungsgabe auf, war aber im Orchesterpart zu farblos. Ein etwas unglücklicher Abschluß: nach dem Flötenkonzert Wagners elementare Rienziouvertüre.

Das dritte Konzert, das im volkstümlich klassischen Sinne gehalten war, begann mit der Beethovenschen Pastoralsinfonie. Von zeitgenössischen Tondichtern hörten wir von dem Altonaer Felix Woyrsch „Drei Böcklin-Fantasien", die meist Beethovensche Trauerstimmung atmen und gut instrumentiert sind, weiter die Straußsche Tondichtung „Tod und Verklärung".

Am 3. September kam nach Cornelius' stimmungsvoller „Barbier"-Ouvertüre eine Serenade von Tschaikowsky für Streichorchester, bei der manches Tempo noch etwas straffer hätte genommen werden können. Dem Orchester alle Ehre machte die Wiedergabe von Julius Weismanns „Tanzfantasie" und Mendelssohn-Bartholdys „Schottischer Sinfonie".

Den Nachklang zu den Musikfesttagen bildeten zwei Aufführungen von Beethovens „Fidelio" mit Rosa Merker (Landestheater Gotha) im Mittelpunkt. Bewunderten wir in ihr eine geschulte Sopranistin, so überragte die Leistung des Herrn Felix Fleischer-Janczak (Leipzig) den Durchschnitt bei weitem. In der Partie des Florestan glänzte der Tenor Adolf Jäger (Frankfurt a. M.). Sonst verhalfen dem Ganzen zum vollen Erfolg: Mali Trumner (Weimar) (Marcelline), Hans Bergmann (Weimar) (Don Fernando) und Fritz Stauffert (Pförtner). Prof. Corbach dirigierte mit Umsicht. Direktor Ludwig Hansen vom Schwarzburger Landestheater stellte stilgerechte Bühnenbilder.

Man spricht davon, daß das Lohorchester der Rentabilität wegen von Sondershausen nach Gotha übersiedelt.

AUS DEM MUSIKLEBEN WEIMARS UND THÜRINGENS

Von Dr. Otto Reuter / Weimar

Ein Rückblick über das verflossene Musikjahr wird sich in erster Linie den führenden Künstlern zuwenden müssen, die jetzt Weimar verlassen. Wenn wir heute des nach Stuttgart in einen größeren Wirkungskreis berufenen Carl Leonhardt gedenken, so kann das nur im Gefühl des herzlichsten Dankes und der uneingeschränkten Anerkennung geschehen. Als Leonhardt vor zwei Jahren nach Weimar kam, war in unserem Opernbetrieb nicht alles so, wie es sein sollte, welchem Zustand der Künstler mit einem Schlag ein Ende machte. Rasch riß er die Zügel an sich, seine rastlose, von heiligem Idealismus getragene Arbeit und nimmermüde Begeisterung für die Kunst erwarben ihm nicht nur in kürzester Zeit das Vertrauen des gesamten Theaters; sie steckten förmlich an, und Orchester, Solisten und Chor wetteiferten ihrem anfeuernden Führer nach.

An Leonhardts Taten knüpfen sich auch die von Eugen Mehler, der gleichfalls Weimar verläßt. Von Hause aus Musiker (Schüler Pfitzners), bringt er so gut wie alles für einen idealen Opernregisseur mit. Weshalb die Generalintendanz diesen ernsten Künstler gehen läßt, ist mir rätselhaft, da sie doch manch anderen hält, den wir — sagen wir einmal gelinde — ruhig entbehren könnten.

Wir befinden uns jetzt in einem Interimszustand, dem hoffentlich bald durch die Berufung einer überragenden Dirigentenpersönlichkeit ein Ende gemacht wird. Für die Regierung ergeben sich daher zwei Verpflichtungen: einmal darf bei Besetzung dieses Postens in keiner Weise gespart werden, und dann muß der erste Theaterkapellmeister Weimars mit den Machtbefugnissen eines Generalmusikdirektors ausgestattet werden.

Die kommende Spielzeit wird die Planlosigkeit im Opernspielplan noch viel größer machen, als sie in den letzten Jahren war und nach Ankündigung der für das kommende Theaterjahr vorgesehenen Werke zu werden scheint. Im Weimarer Theater wird sehr gute, meist hervorragende Musik gemacht, aber dieses Musikmachen geschieht ziemlich planlos, es fehlt das System. Es müßten gleich anfangs wenigstens erkennbare Hauptlinien gezeichnet werden, denen man im Laufe des Jahres nachzugehen bemüht wäre. In welcher Weise dies geschehen könnte, ist von mir an anderer Stelle gezeigt worden. Auch Bruckner und Brahms wurden nicht in einer Weise geehrt, die man von einem Deutschen Nationaltheater erwarten mußte.

Dann aber sollten die Sinfoniekonzerte dem modernen Schaffen mehr Interesse entgegenbringen und vor allem auch Komponisten berücksichtigen, die mit dem Kulturleben Thüringens verankert sind (v. Baußnern, Wetz, Martin, Rinkens u. a.).

Die Voraussetzungen für ein weithin leuchtendes Musikleben sind in Weimar größtenteils gegeben. Die hiesige Oper verfügt über ein ausgezeichnetes, begeisterungsfähiges Solopersonal, das sich mit einem hervorragenden Orchester und einem prächtigen, von Hermann Saal geleiteten Chor zu geschlossenen Gesamtleistungen zusammenfindet — und nur auf diese kommt es letzten Endes in der Kunst an —, die mit den meisten großen Bühnen in Deutschland rivalisieren können. Unsere Opernsänger Bergmann, Fischer, Haberl, Heerdegen, Mang, Stauffert, Strack, Strathmann sind durch die Bank gut; nicht ebenbürtig sind ihre Kolleginnen, unter denen nur die Aich, v. Normann und Trummer hervorragen. In aller Stille hat sich ein Dirigiertalent in dem jungen Paul Schmitz entwickelt, auf das man allen Anlaß hat, achtzugeben. Jedenfalls überragt er jetzt schon den sehr fleißigen und gewissenhaften Ernst Latzko. Auf die Bedeutung des neuen Regisseurs Aloys Mora habe ich schon hingewiesen.

Fleißige Arbeit wurde auch in den sechs Kammermusikabenden der Weimarer Staatskapelle geleistet, die der Leitung von Ernst Latzko unterstellt waren. Leider gehen diese Abende ein, da die Qualitäten des Streichquartetts nicht ausreichten, das Publikum dauernd zu fesseln, und man einer Verbreiterung der Programme über das Streichquartett hinaus in dem oft vorgeschlagenen Sinne peinlich aus dem Wege ging.

Wenn ich mich nun, vom Deutschen Nationaltheater kommend, der Staatlichen Musikschule zuwenden möchte, so finde ich Stege und Wege des Über- und Zugangs abgebrochen. Der Uneingeweihte mag sich verwundert fragen: Wie verstehe ich das? Der Weg vom Amtszimmer des Generalintendanten Ernst Hardt zu dem des Musikschuldirektors Bruno Hinze-Reinhold ist doch wirklich nicht allzu weit; man geht nur zehn Schritte durch den Zeughof, klappt dann das hölzerne Gittertor schwungvoll hinter sich zu, stolpert durch einen holperigen Hof, und schon ist man in der Musikschule, und wenn man hier auf den dunklen Treppen nicht Hals und Beine bricht, gelangt man auch bald in das Zimmer des Direktors. Weißt du, lieber Leser, weshalb dieser kurze Weg weder auf- noch abwärts im Interesse einer künstlerischen Zusammenarbeit beider Anstalten nie begangen wird? Vielleicht geht die Regierung diesen Gründen einmal nach und sorgt wieder für freundnachbarliche Verhältnisse, so wie sie früher bestanden haben und für Männer, die stets ihr Tun und Handeln vom Wohle der Allgemeinheit und nicht von persönlichen Gefühlen leiten lassen, eine Selbstverständlichkeit bedeutet.

Über unsere Musikschule und die in ihr getane künstlerische, ideal gerichtete Arbeit ist anläßlich des 50jährigen Jubiläums der Anstalt so viel Rühmliches gesagt worden, daß nicht viel hinzugefügt zu werden braucht. Jedenfalls erlebt die Schule unter der Leitung des stark angefeindeten Direktors Bruno Hinze-Reinhold eine neue Blütezeit — trotz der unerfreulichen inneren Mißhelligkeiten, die sich im Laufe des Jahres so zugespitzt haben, daß sie nach Abhilfe schreien. Besondere Anerkennung verdient die Klavierklasse Hinze-Reinholds, in der die musikalisch begabteste Schülerin Gertrud Lehmann große Hoffnungen für eine entwicklungsfähige Zukunft erweckt, die Theorieklasse von Karl Hänsgen und die in aufsteigender Kurve sich bewegende Violinklasse von Paul Elgers. Die subtil ausgearbeiteten Leistungen des Schülerorchesters, das nunmehr der Leitung H. Saals untersteht, gingen auf das Konto des Direktors.

Über den Verlauf des 50jährigen Musikschuljubiläums, das für die Anstalt und ihren Leiter zu einem unbestrittenen künstlerischen Erfolg wurde, müssen noch ein paar Worte gesagt werden. Es fanden sechs Aufführungen statt, die größtenteils von ehemaligen und jetzigen Lehrern und Schülern der Anstalt bestritten wurden. Man begann mit einem Kammermusikabend der Bläservereinigung der Weimarer Staatskapelle, der einigen Werken der alten Schüler und Lehrer: Lewin, Göpfart, Suchsland, Rösel und Rorich gewidmet war, aber nur in dem fein gearbeiteten D-Moll-Quartett op. 93 von Karl Göpfart ein Stück von wirklicher Bedeutung aufwies. Ein zweiter Kammermusikabend bescherte Werke der beiden bedeutendsten Komponisten der Schule: Waldemar v. Baußnern und Richard Wetz. Baußnern brachte sein neues, der Schule und ihrem Direktor gewidmetes Trio A-Dur für Klavier, Violine und Violoncello durch die Herren Bruno Hinze-Reinhold, Robert Reitz und Julius Klengel zu tiefwirkender Uraufführung, indem er die ursprüngliche Kraft seiner schöpferischen Begabung auch an diesem Werke bewies. Richard Wetz'

prächtige „Romantische Variationen“ für Klavier op. 42 sind durch Hinze-Reinhold bereits bekannt, ebenso haben sich die tiefgehenden Liedvertonungen dieses Komponisten, der soeben seine dritte, von Peter Raabe für Aachen zur Uraufführung angenommene Sinfonie vollendet hat, durchgesetzt. Die Opernschule der Gesangsklassen Jenny Fleischer-Alt, Maria Schulz-Birch und Robert Speidel zeigte ihr bedeutendes Können mit der von Gustav Lewin geleiteten und von Eugen Mehler inszenierten Aufführung von „Hänsel und Gretel“ im Deutschen Nationaltheater. Hermann Keller begeisterte mit einem Orgelkonzert. Der Festaktus war dem Andenken Carl Müllerhartungs, des Begründers der Anstalt, gewidmet. Die Tochter Müllerhartungs, Julie Moraht-Müllerhartung, trug mit edler Rührung Gesänge und Lieder ihres Vaters vor. In dem ersten der beiden Orchesterkonzerte erregte ein Prologus solemnis für großes Orchester des jungen Schweizers Max Häfelin, eines jetzigen Schülers von R. Wetz, nicht geringes Aufsehen deshalb, weil er auf ein starkes Talent, von dem wir vielleicht etwas zu erwarten haben, schließen läßt. R. Wetz dirigierte seine bekannte Kleistouvertüre, Hinze-Reinhold überraschte mit einem zartbesaiteten Lisztschen „Orpheus“. Hans Kötscher aus Düsseldorf spielte ideal das D-Moll-Violinkonzert von A. Rösel, Marie Gutheil-Schoder bewies mit dem Vortrag einiger unbedeutender Lieder ihres verstorbenen Mannes den bedauerlichen Mangel an Klangschönheit und an Geschmack im Konzertvortrag.

Wenn ich den engen Bezirk Weimars jetzt verlasse und mich den musikalischen Verhältnissen Großthüringens mit einigen Bemerkungen zuwende, so weiß ich wohl, daß ich mich auf schwankenden, unsicheren Boden begebe. Aber wir müssen danach streben, das Kunstleben des neugeschaffenen Thüringen nicht unter dem Gesichtswinkel des Egoisten, der nur seiner Heimatstadt nutzen will, zu betrachten, sondern den künstlerischen Betrieb des ganzen Landes zu heben. Daß dabei Weimar mit seinen Kunstinstituten die führende Rolle zufällt, versteht sich von selbst. Vorläufig ist von einem zusammenfassenden Geist nicht viel zu spüren. Statt Zentralisation haben wir Dezentralisation. Zunächst wird es sich nur darum handeln, die einzelnen Institute und deren Leiter vorsichtig aneinanderzubringen. An Eifersüchteleien, besonders auf Weimar, wird es nicht fehlen. Am einfachsten ergibt sich eine enge Fühlungnahme aus der gegenseitigen Aushilfe im Orchester und Solopersonal; vor allem sollten Solisten mit beschränktem Rollenkreis für mehrere Theater verpflichtet werden. Kleinere Orchester könnten zu einem großen Körper verschmolzen werden. Eine gleichmäßige, gerechte Ausnutzung aller bestehenden Orchester würde natürlich auch eine höhere finanzielle Wertung bedingen, die in Thüringen sehr im argen liegt. Man sollte die vollbeschäftigten, leistungsfähigen Orchester wenigstens in die Gehaltsstufe 7 eingruppieren. Gemeinsame Arbeitsziele, die natürlich die Schablone vermeiden und finanzielle Begrenzungen aufweisen, werden aufgestellt. Dabei wird das eine oder andere Institut, der harten Not der Zeit folgend, seine Pforten zumachen und in denen des Gesamtlandes aufgehen müssen. Primum vivere, deinde philosophare. Eine ordentliche Professur für Musikwissenschaft müßte in gleicher Weise der Universität Jena und der Musikschule in Weimar zugute kommen. Segensreich könnten in diesem Sinn die thüringischen Musikfeste wirken. Dieser Begriff ließe sich leicht in die Tat umsetzen. Ich denke natürlich nicht an Musikfeste, wie wir eines Pfingsten in Sondershausen erlebt haben, da es den Titel „Thüringer Musikfest“ in dem angestrebten idealen Sinne nicht verdient. Ein solches Fest muß seine Segnungen über das ganze Land ausstrahlen. Die Mitwirkenden setzen sich aus den besten Kräften des Landes zusammen. Die dem Festort benachbarten Musiker stellen das von den ersten Dirigenten geleitete Orchester. Die Pflege der Kunst eines J. S. Bach müßte auf thüringischem Boden unter diesen Umständen vorbildlich gedeihen. In Eisenach würden die kleinen Bachfeste, die die Bach-Gesellschaft nicht mehr halten kann, wieder aufleben. Wollong brauchte in Rudolstadt nicht mehr mit unzulänglichen Verhältnissen zu kämpfen; seine prächtigen Ideen würden ideale Verwirklichung finden. Meiningen würde in diesem Jahre zu einem glänzenden Brahmsfest geladen und auch den größten Brahmspropheten Hans v. Bülow dabei geehrt haben. Welche Pläne ließen sich da nicht ausdenken, wie könnte das gemeinsame Interesse am Kunstleben gefördert, welche Ideale könnten in das gesamte Thüringer Volk getragen werden!

Ich habe vor einiger Zeit in der „Z. f. M.“ auf die Hebung des Gesangsunterrichts an den höheren Schulen hingewiesen. Dieser Ruf hat weithin Widerhall gefunden, nur in Thüringen noch nicht, für das er in erster Linie bestimmt war. Noch immer besteht die Gefahr, daß dieser wichtige Unterrichtszweig von Quarta ab mit einer Stunde abgespeist wird, daß er nicht obligatorisch wie jedes andere Fach auf dem Zeugnis voll gewertet wird, wenigstens in den neueinzuführenden Lehrgegenständen der vergleichenden Musikgeschichte und allgemeinen Musiklehre. Die Musik gehört zu den wichtigsten Fächern der Herzensbildung und muß deshalb ganz besonders in der Jugend gepflegt werden. Die Regierung steht dieser Angelegenheit sehr zaghaft gegenüber. Nach dem Beispiel Preußens sollte sie auch Lehrgänge für zukünftige Musiklehrer an höheren Schulen mit abschließender Prüfung der Musikschule in Weimar angliedern.

Von welch hohem Streben die Männerchöre Thüringens beseelt sind, zeigte der vom „Arion“ veranstaltete Gesangswettstreit und die ausgezeichnete Aufführung von Zöllners „Kolumbus“ durch den „Arion“ unter Leitung seines Ehrendirigenten Hermann Saal. Wenn oft die künstlerischen Erfolge der Vereine dem guten Willen nicht entsprechen, so liegt das an der mangelhaften Vorbildung der Dirigenten. Fortbildungskurse für Chordirigenten, Schulmusiklehrer usw. für ganz Thüringen mit Unterstützung der Regierung würden dem Übel abhelfen. Bayern gibt in Würzburg das gute Beispiel. In Weimar ließen sich diese Kurse leicht an die Musikschule anschließen, wo man auch Fortbildungskurse für Musiker, die eine Musiklehrerprüfung ablegen wollen, einrichten sollte.

Soll Thüringen auch geistig zu gemeinsamem Leben erwachen, so wird man nicht mit überlegenem Lächeln an diesen und ähnlichen Problemen vorbeigehen können. Denn solche Kulturfaktoren sind viel wichtiger, als sie dem Oberflächlichen erscheinen. Möchte die Regierung die fähigsten Köpfe aus dem ganzen Lande zusammenrufen zu gemeinsamer segensreicher Arbeit an diesen Kulturgütern, möchte sie an erster Stelle eine fachmännisch ausgebildete, mit organisatorischem und politischem Weitblick ausgestattete Musikerpersönlichkeit ausersehen, die diese und andere Ideale in die Tat umsetzte, dem schönen Thüringerland zu Nutz und Frommen.

Neuerscheinungen

Hasse, Max: Der Dichtermusiker Peter Cornelius. 1. Band. Gr. 8°. 193 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1922. 150 M.

Werker, Wilhelm: Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" von Joh. Seb. Bach. Heft 3 der Abhandlungen des sächsischen staatlichen Forschungsinstitutes für Musikwissenschaft. Gr. 8°. 356 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1922. 360 M.

Bruns, Paul: Carusos Technik in deutscher Erklärung. Gr. 8°. 42 S. Charlottenburg, Charlottenburger West-Buchhandlung Otto George.

Eisenmann, Alexander: Das große Opernbuch. Gr. 8°. 418 S. Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlagsanstalt 1922.

Schäfke, Rudolf: Eduard Hanslick und die Musikästhetik. Erstes Heft der Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. Gr. 8°. 70 S. Leipzig. Breitkopf & Härtel 1922. 45 M.

Katalog der Musiksammlung Nachlaß Dr. Erich Prieger (Bonn). I. Musikbibliothek, II. Praktische Musik aller Art. Alte Musikinstrumente. Versteigerung Dienstag, den 7., bis Freitag, den 10. November 1922. Gr. 8°, 86 S. Bonn a. Rh. M. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat. 30 M.

Bei dieser Versteigerung handelt es sich um eine der schönsten Privatsammlungen, die wir aus den letzten Jahrzehnten haben dürften. Schon die Durchsicht des Verzeichnisses ist für einen Musikfreund und Bibliophilen ein Genuß, da Dr. Prieger zu den fachkundigsten Sammlern gehörte.

Besprechungen

K. H. David, Sechs Gesänge für Frauenchor und Orchesterbegleitung op. 21. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es genügt, die Überschriften der einzelnen Gesänge aufzuzählen, um alle Frauenchorvereinigungen für diese sechs Gesänge zu interessieren. Die Texte sind aus den „Liedern aller Völker und Zeiten" von Hans Grabow ausgewählt. Nr. 1. „Sehnsucht", Nr. 2. „Wermut", Nr. 4. „Die Verlassene", Nr. 5. „Agnes" (von Mörike) müssen, wenn sie der klangschönen Vertonung entsprechend vorgetragen werden, den verstocktesten Hagestolz davon überzeugen, daß es ein Verbrechen wäre, so viel Sehnsucht ungestillt, so viel der Erlösung harrende Wonnen unbeachtet gelassen zu haben. Der durchweg gewahrte „Allegretto"grundcharakter der Gesänge zeigt so hübsch, daß auch bei scheinbarer Trauer dem zarten Geschlecht der Schelm im Nacken sitzt. Nr. 3. „Ungarisches Volksliedchen" widerlegt auf temperamentvolle Weise die Behauptung, daß die Liebe mit dem Verstande der Schönen unbedingt durchgeht. Der letzte Gesang, Nr. 6. „Barcarole", ist ein entzückendes Kabinettstückchen, das mit süßer Schelmerei den Reigen der Gesänge schließt, nachdem es bei den Worten „laß ihn gewähren" einen selig-überströmenden Gefühlshöhepunkt gebracht hat. — Deklamation und Stimmführung muß fast durchweg als sehr gut bezeichnet werden; daß uns die zwei letzten Chortakte von Nr. 4 nicht gefallen wollen, sei der Ehrlichkeit halber eingestanden. Jos. Achtélik

Leopold von Schroeder. Lebenserinnerungen, herausgegeben von Dr. F. v. Schroeder. Leipzig 1921, H. Haessel, 286 S. Mit 4 Bildnissen 33 Mark.

70 Jahre alt starb 8. Febr. 1920 in Wien als Professor der Indologie der edle und gute Mann, der in diesem Buche sein Leben erzählt. Drei Dinge sind es, denen sein Streben geweiht war: sein baltisches Heimatland, seine indisch-arische Wissenschaft, seine Liebe zu Rich. Wagner.

In Dorpat geboren, durch tausend Bande mit Livland verknüpft, erzählt L. v. Schroeder uns so viel Trauliches von der Heimat an der Ostsee, daß wir seinen ganzen Schmerz mitfühlen, dies Land allmählich entdeutscht zu sehen. Dozent der indischen Sprache in Dorpat, verließ er 1893 die dortige Universität, als die Verrussung ihm seine geistige Freiheit bedrohte, und folgte einem Ruf nach Innsbruck, von wo er 1899 nach Wien berufen wurde. Es ist hier nicht der Platz, von seiner Forschung zu sprechen, nur das sei erwähnt, daß er einer von den Gelehrten war, den seine (durch den „Tannhäuser" in Weimar 1878 erweckte) Begeisterung für Wagner dazu führte, sich wissenschaftlich, nämlich von der Seite seiner indisch-buddhistischen Studien her, mit Wagner zu beschäftigen und in seinem Buche „die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth" die Dramen Wagners in ihrem religionsgeschichtlichen Zusammenhang mit den Urmythen uns zu enthüllen. Viel sprach dabei mit, daß v. Schroeder zeitlebens sich als Dichter gefühlt und schmerzlich ertragen hat, daß seine indischen Dramen sich nicht die Bühne erobern konnten. Reinster Idealismus spricht aus dieser Selbstbiographie, tiefernste christliche Frömmigkeit eines Mannes, der den Geist des arischen Glaubens nicht nur erforscht, sondern in sich erlebt hatte.

Einfach und schlicht erzählt Schroeder, aber was hat er alles gesehen. wieviel bedeutende Männer gekannt! Und dabei hat er sich die Reinheit eines kindlichen Gemüts bewahrt. Es wird für viele, besonders Balten und Bayreuther, eine innerliche Freude sein, diese Erinnerungen zu lesen. R. Sternfeld

Zdenko v. Kraft, „Wahnfried". Roman. Leipzig und Zürich, Grethlein & Co. 350 S.

Hiermit liegt der 3. Band der Richard-Wagner-Trilogie vor, deren erster „Barrikaden" die Dresdener Zeit, deren zweiter „Liebestod" die Zürcher behandelte, während dieser dritte die Triebschener Periode umfaßt und mit der Grundsteinlegung 1872 schließt. Jedesmal ist eine Frau mit den Geschicken des Meisters verbunden: Minna, Mathilde, Cosima.

Man kennt die Klippen dieser Künstlerromane, die ins Kraut geschossen sind. Aber diese Trilogie gehört zu den besseren, besonders im Vergleich mit früheren, recht üblen Wagnerromanen. Z. v. Kraft folgt den besten Quellen und Lebensdokumenten, und es fehlt ihm nicht an dichterischer Begabung, in das Innere der Handelnden zu dringen. Liszt, H. v. Bülow, Ludwig II. und Wagner selbst gewinnen Leben und unsere Sympathie. Freilich — das furchtbar Schwierige: sie nun sprechen zu lassen, so daß sie uns überzeugen — das wird nie gelingen. Ich glaube nicht, daß Wagner den König mit „Sie" statt mit „Majestät" angeredet hat, daß er Ausdrücke wie „Schwamm drüber", „Heiliger Bimbam", „Nur ein Viertelstündchen", „Radau", „Geölter Blitz" gebraucht hat. Vor solchen Anachronismen mußte ein guter Geschmack schützen. Aber die Hauptsache ist da: Liebe und Verständnis, daher ist der Roman warm zu empfehlen. R. Sternfeld

Kreuz und quer

Frankfurt a. M. Anläßlich Paganinis 140. Geburtstag (27. Oktober) wird das Fr. Nicolas Manskopfsche musikhistorische Museum eine Paganini-Ausstellung veranstalten.

Berlin. Nach dem Vorbild einer 1921 in Neuyork gegründeten Organisation wurde in Berlin die „Internationale Komponistengilde“, eine Vereinigung moderner Richtung huldigender Tonsetzer, gegründet. Busoni, Prof. Egon Petri, Heinz Tiessen, Fr. v. Baumbach, Konstantin David (Berlin), Edgar Varese (Neuyork) und Bernard v. Dieren (London) sind die Führer. Im Oktober will man mit einem Konzert in Berlin vor die Öffentlichkeit treten.

München. Vor kurzem wurde hier eine vorläufig ganz Bayern umfassende Ortsgruppe der Reger-Gesellschaft gegründet. Beitrittserklärungen nimmt Prof. Josef Haas, München, Elvirastr. 4, entgegen.

Nach einer Statistik, die kürzlich über die in einem bestimmten Zeitraum zur Aufführung gelangten musikalischen Werke aufgestellt wurde, befanden sich unter den Kompositionen 350 Stücke von 200 weiblichen Komponisten. Dabei steht England (62 Komponistinnen mit 80 Werken) an der Spitze. Es folgt Frankreich mit 60 weiblichen. Komponisten. Italien zählt kaum die Hälfte. Auf Deutschland treffen nur 27 Komponistinnen mit 47 Werken. Die bekannteste unter diesen Komponistinnen dürfte die Engländerin Ethel Smyth sein, die eine beträchtliche Anzahl Sinfonien, Opern, Chorwerken und Melodramen veröffentlicht und teilweise auch in Deutschland zur Aufführung gebracht hat. In Leipzig wurde ihre typisch englische, musikalisch ziemlich rohe Oper „Strandrecht“ baldigst wieder zu Grabe getragen.

Kiel. Aus Kiel kommt die überraschende Nachricht, daß die Stadtkollegien beschlossen haben, nicht nur die Oper im Stadttheater preiszugeben, sondern auch das Orchester aufzulösen. Dadurch würde nicht nur eine Wiederholung der soeben glänzend verlaufenen Kieler Herbstwoche unmöglich werden, sondern das ganze, sehr schön unter trefflichen Musikern wie Prof. Dr. F. Stein entwickelte Musikleben würde dadurch wohl den Todesstreich empfangen. Hoffentlich haben die Kieler Stadtväter noch nicht das letzte Wort gesprochen.

Koblenz. Die Stadtverwaltung hat beschlossen, das Stadttheater mit dem Ende der gegenwärtigen Spielzeit zu schließen und das Orchester aufzulösen.

Koburg. Aus finanziellen Gründen sollen das Landestheater Koburg und das Stadttheater in Bad Kissingen zusammengelegt werden.

Aschersleben. Durch die Auflösung des städtischen Orchesters, das unter der Leitung des Kapellmeisters Lipsch sehr Gutes geleistet haben soll, erwächst der Stadt und Umgegend ein schwerer kultureller Verlust. Das letzte Konzert der Kapelle brachte Strauß' Alpensinfonie.

Menden. Die Anregung des Musikdirektors Nellius zur Gründung einer Sauerländischen Konzertgemeinschaft fand bei einer größeren Anzahl von Städten des Sauerlandes lebhafte Zustimmung. Ein alljährliches Heimatkunstfest soll insbesondere sauerländischen Künstlern gelten.

Die Berliner Philharmoniker in Not! Es scheint unglaublich, daß selbst diese weltberühmte Institution vor der Katastrophe der Auflösung steht. Hoffentlich gelingt es den Hilfsaktionen, diese abzuwenden, zumal sich der Berliner Magistrat denn doch eine zu schwere Blöße gäbe, müßte durch seine Schuld die Auflösung des Orchesters vollzogen werden.

Bayreuther Festspiele 1924. In Ansehung der Festspielstiftung ist mit besonderer Genugtuung zu begrüßen, daß die Spender der Geldmittel überwiegend Reichs- und Auslandsdeutsche sind; nur 6 v. H. ist der Anteil der Ausländer. Da die Stifter bekanntlich eine Vergünstigung im Eintrittspreis genießen, wird der nationale Charakter der Festspiele gewahrt bleiben.

Bei der Durchsicht des handschriftlichen Nachlasses Skriabins fand sich eine Reihe noch unveröffentlichter Werke, u. a. eine Sinfonie, Fantasien und Präludien, die demnächst im Druck erscheinen.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der Glockengießer zu Breslau“, Oper von Max Böhm (Nürnberg, Stadttheater).

„Heilig Land“, Oper von Hans Stieber (Hannover).

„Tuttifäntchen“, Weihnachtsmärchen in 3 Bildern von Hedwig Michel und Franziska Becker, Musik von Paul Hindemith (Frankfurt, Opernhaus).

„Limo“ von Alfons Paquet, Musik von Bruno Stürmer (Mainz, Stadttheater).

KONZERTWERKE

Sinfonie B-Moll von Julius Kopsch (Köln, Gürzenich-Konzerte).

„Belsazar“, Chorwerk für Männerchor und großes Orchester von Gerard Bunk (Dortmund, Männergesangverein).

Sinfonie Nr. 2 von Fielitz (Düsseldorf, Städtischer Musikverein).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Jugunde“, Oper in einem Akt von Robert Konta (Prag, Neues deutsches Theater).

„Casanova“ (neue Fassung), Oper von Arthur Kusterer (Karlsruhe, Landestheater).

„Richmodis von Aducht“, Musik von Hermann Unger (Köln, 1. Rheinische Literatur- und Buchwoche).

„Der Sonnenstürmer“, Oper von Hans Stiebers (Chemnitz, Hannover).

KONZERTWERKE

Quintett für Blasinstrumente op. 7 von Max Büttner (Leipzig, Bläserquintett des Gewandhausorchesters).

Heiteres Streichquartett von Jonel Perlea (Berlin und Leipzig, Schachtebeck-Quartett).

Orchestervariationen über ein eigenes Thema von Hans Simon (Bad Kissingen, Liszt-Gesellschaft).

„Denk es, o Seele“ und „Das verlassene Mägdelein“, 2 Lieder von Hans Pfitzner (Dresdner Tonkünstlerverein, „Übungsabend“).

„Das Tagebuch eines Verschollenen“, Liederzyklus von Leo Janaček (Berlin).

„Totengräberhochzeit“, Melodram von Kamillo Horn (Graz, Kompositionskonzert).

Sinfonia gloria naturae op. 30 von Henri Marteau (Dresden, 1. Lindner-Konzert, mit dem Dresdner Philharmonischen Orchester).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Tannhäuser", Pariser Bearbeitung, Oper von R. Wagner (Frankfurt a. M.).
„Rodelinde", Oper von Händel (Stuttgart, Landestheater).
„Palestrina", musikalische Legende von Hans Pfitzner (Dresden, Opernhaus).
„Figaros Hochzeit" von W. A. Mozart (Helsingfors, Staatsoper).

Musikfeste und Festspiele

Das Neunte deutsche Sängerbundesfest soll im Jahre 1924 in Hannover stattfinden. Die vereinigten norddeutschen Liedertafeln und der Verband niedersächsischer Männergesangvereine in Hannover haben mit den Vorarbeiten begonnen.

Ein dreitägiges Deutsch-schwedisches Kammermusikfest, das in der Hauptsache Werke lebender Tonsetzer bringen soll, wird von dem bekannten Geiger Henri Marteau zu Pfingsten 1923 in Lichtenberg (Oberfranken) geplant.

Bad Kissingen. Ein von der Liszt-Gesellschaft mit dem vom Münchner Konzertverein gestellten Kurorchester unter Leitung von Hofrat Rudolf Groß veranstaltetes zweitägiges Musikfest hatte großen Erfolg und war durch Aufführung neuer Werke von Hans Simon, Jan Brandt-Buys, Otto Frederich und Max Weinschenk bemerkenswert. Als Solisten wirkten mit: Alexander Petschnikoff, Heinrich Dessauer, Paul Stamer und Frau v. Ragalinska.

Dessau. Der Reformationschor und das Collegium musicum in Dessau veranstalteten unter Leitung des Musikdirektors Preitz ein Händelfest, bei dem Prof. Dr. Schering (Halle) einen einführenden Vortrag hielt.

Musik im Ausland

Helsingfors. Die Erstaufführung von „Figaros Hochzeit" im Staatstheater Helsingfors, deren Proben sich durch fünf Monate erstreckten, war ein großer Erfolg. Die Oper wurde mit den Rezitativen aufgeführt, der Text war von dem Finnen Toivo Muroma ins Finnische übertragen worden.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Leipzig. Die Leitung der Opernschule des Leipziger Konservatoriums wurde Prof. Paul Graener übertragen. Kapellmeister Porst und Kammersänger Soomer werden den Unterricht erteilen.

Bochum. Die während der rheinisch-westfälischen Jugendwoche gegründete Singschule soll im Oktober eröffnet werden. Fürs erste ist die Einführung der Unterstufe geplant.

Persönliches

Prof. Ferdinand Manns, der langjährige Leiter der Oldenburger Hofkapelle, starb in Oldenburg.

Hans Pfitzner ist zum Ehrenmitglied des Dresdener Tonkünstlervereins ernannt worden.

Der Pianist Emil von Sauer beging seinen 60. Geburtstag.

Max von Pauer beging kürzlich das 25. Jubiläum seiner Wirksamkeit am Stuttgarter Konservatorium. Auf Veranlassung des Württembergischen Konzertbundes wurde ein Sonderkonzert veranstaltet, dessen Reinertrag dem Stipendienfonds der Hochschule für Musik als Beitrag einer Max-Pauer-Spende zugute kam.

Kammersänger Leo Schützendorf, der der Aufforderung, vor amerikanischen Gästen eines Baden-Badener Hotels zu singen, nur unter der Bedingung einer Sammlung für die notleidenden Kinder der Stadt nachgekommen war, konnte dadurch die Summe von 102000 Mark diesem Zwecke zuweisen.

Karl Gentner, dem verstorbenen Mitglied des Deutschen Opernhauses, Charlottenburg, zu Ehren veranstaltete dieses in Anwesenheit des gesamten Personals eine Trauerfeier, bei der Ernst Lehmann die Gedenkrede hielt.

Prof. Dr. Hermann Kretzschmar, der bisherige Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, die vor kurzem die Feier ihres hundertjährigen Bestehens beging (s. Z. f. M. Jahrg. 89, Heft 13/14, S. 300) trat am 1. Oktober in den Ruhestand. An seine Stelle trat Prof. Dr. Carl Thiel.

Bruno Walter verabschiedete sich am 2. Oktober vom Münchner Publikum mit der Aufführung von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" und am 3. in einer Fidelio-Aufführung. Nach einer Reihe von Gastspielen in Europa wird er sich nach Amerika begeben. Die bayrische Staatsregierung verlieh ihm den Professortitel.

Alfredo Casella, Rom, einer der ersten Pianisten Italiens und ein Führer der jungitalienischen Musikbewegung, wird im Rahmen der Melos-Kammermusikveranstaltungen in Berlin und Leipzig im Oktober konzertieren.

C. A. Raida, der langjährige musikalische Leiter des ehemaligen Viktoria-Theaters, Berlin, seinerzeit populär und gefeiert als Komponist der Glanzstücke dieser Bühne: „Kinder des Kapitäns Grant", „Reise um die Erde", „Frau Venus", „Exzelsior", der Operetten „Prinz Orlofsky", „Capricciosa" u. a. m. beging am 4. Oktober d. J. seinen 70. Geburtstag und zugleich sein 50jähriges Komponistenjubiläum. Neben seiner schöpferischen Tätigkeit hat Raida als Leiter der „Gesellschaft der Opernfreunde" und als Gesangspädagoge, dem eine Reihe namhafter Künstler ihre Ausbildung verdanken, jahrzehntelang in Berlin ersprießlich gewirkt.

Emmy Streng, die hochdramatische Sängerin, verläßt Leipzig mit dem Ende dieser Spielzeit, um einem Ruf nach Hamburg zu folgen.

Gertrud Schuster-Woldan, die bekannte Geigerin, wurde als Lehrkraft an die Akademie der Tonkunst in München verpflichtet.

Nora Klengel und Heinrich Frank, bisher am Konservatorium Jena, wurden als Lehrkräfte an das Listman-Musik-College, Boston, verpflichtet.

Th. Albin Findeisen, Solobassist und Mitglied des Gewandhausorchesters, Leipzig, wurde als Lehrer an das Konservatorium für Musik in Leipzig berufen.

W. Pöhlmann, Dortmund, der 1. Geiger des dortigen Streichquartetts, hat eine Konzertmeisterstelle im Münchener Konzertverein angenommen.

Dresden. Der Dresdner Organist und Komponist Hans Kötzschke gab in der Christuskirche ein Konzert mit eigenen Werken unter Mitwirkung des philharmonischen Orchesters. Im Mittelpunkt stand eine dreiviertel Stunden dauernde Orgelsinfonie resp. Choralfantasie über „Ein' feste Burg". Besonderen Eindruck machten einige geistliche Lieder. F.

Konzertnachrichten

Beuthen (O.-Schl.), Singverein. Unter Leitung von Paul Jaschke kam am 23. und 24. September eine vorzüglich gelungene Doppelaufführung von Schumanns „Szenen aus Goethes Faust" und Mozarts Requiem unter Mitwirkung trefflicher Solisten zustande. K

Flensburg. Seitdem an der Spitze des städtischen Orchesters Musikdirektor Viktor Wolfgang Schwarz (früher erster Kapellmeister am Stadttheater zu Danzig) steht, hat sich hier ein reges musikalisches Leben entwickelt. Dank seinem ausgezeichneten Dirigenten steht das Orchester auf hoher künstlerischer Stufe und leistet in jeder Beziehung Hervorragendes. War im Vorjahre das Programm mehr auf klassische Musik eingestellt (alle 9 Sinfonien Beethovens, Brahms', Bruckners), so

hat in dieser Saison die Moderne das Wort; fast alle Werke gelangen erstmalig in Flensburg zur Aufführung (Braunfels' „Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz", Strawinskys „Feuerwerk", Strauß, Mahler u. a.). Es finden 10 Abonnements-Sinfoniekonzerte mit auswärtigen Solisten (Havemann, Erdmann, Wille, Kwast-Hodapp u. a.) und 30 Volkskonzerte mit leichterem Programm statt. Der neu verpflichtete erste Konzertmeister Karl Krämer, ein Schüler Prof. Havemanns, hat ein Streichquartett gegründet, das unter dem Namen „Flensburger Streichquartett" mit sechs Abonnementsabenden an die Öffentlichkeit treten wird. Die hochwertigen Leistungen des städtischen Orchesters sind um so mehr zu begrüßen, als sie bei der Nähe der dänischen Grenze einen nicht zu unterschätzenden Kulturfaktor für Deutschland bedeuten. H.

Düsseldorf. Die diesjährigen Winterprogramme des Städtischen Musikvereins und der großen Orchesterkonzerte, von Professor Panzner im Sinne einer vermittelnden musikalischen Kunstübung zusammengestellt, enthalten zwei Uraufführungen: v. Baußnern: Sinfonie Nr. 6 „Psalm der Liebe" und v. Fielitz: Sinfonie Nr. 2. An Erstaufführungen sind vorgesehen: Mahler: „Lied von der Erde", Pfitzner: „Von deutscher Seele", Czarniawski: Sinfonie Fis-Moll, Friedland: Ouvertüre „Die Romantischen", Wetzler: Sinfonische Fantasie, Henrich: Sinfonie G-Dur, Rachmaninoff: Klavierkonzert C-Moll, Unger: Levantinisches Rondo, Reger: Beethoven-Variationen, Toch: Phantastische Nachtmusik, Sträßer: Sinfonie Nr. 3, Schreker: Tanzspiel.

Karlsruhe. In den altdeutschen Sälen der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe wurden kürzlich in Verbindung mit dem Direktor des Freiburger musikwissenschaftlichen Seminars, Prof. Dr. W. Gurlitt, lange vorbereitete Versuche mit der Vorführung der Musik des Mittelalters von der Frühzeit bis zum 15. Jahrhundert gemacht.

Der Deutsche Studentenchor unter Leitung von Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig, wurde auf seiner Nordlandfahrt in den Universitätsstädten Litauens (Kowno), Lettlands (Riga) und Estlands (Dorpat) mit Begeisterung aufgenommen.

Der Leipziger Thomanerchor unter Prof. K. Straubes Leitung konzertierte mit großem Erfolg in Skandinavien, vor allem in Schweden.

Rostock. Das Stadttheater hat für den Winter einen Spielplan in Aussicht genommen, der einen Überblick über die musikdramatische Entwicklung vom Singspiel bis zum Musikdrama der Gegenwart gewähren soll.

Berlin. Das erste am 27. Oktober stattfindende Konzert der Singakademie wird u. a. die Aufführung einer wieder aufgefundenen Hochzeitskantate für Sopransolo und Alt „Vergnügte Pleißenstadt" von J. S. Bach, die ihre zeitgenössische Uraufführung am Breslauer Bachfest erfahren sollte, bringen. Die Kantate war bisher verschollen und wurde von Georg Schumann rekonstruiert und vollendet. Für den Mai 1923 plant die Singakademie ein Händelfest (Instrumentalwerke, Oratorien und eine Oper).

Berlin. Das Blüthner-Orchester unternahm mit Kapellmeister Moerike eine Konzertreise in das besetzte Gebiet. Der Ertrag soll der Erhaltung des Deutschtums in Polen zugute kommen.

Stuttgart. Händels „Rodelinde", deren Wiedererweckung das Verdienst der Göttinger Festspiele ist, wurde nun auch in Stuttgart aufgeführt.

Dresden. Anläßlich des 1. Lindner-Konzertes gelangte Henri Marteaus Sinfonia gloria naturae op. 30 zur Uraufführung. Das Publikum lauschte mit Spannung diesem durch das Dresdner Philharmonische Orchester unter Leitung des Komponisten vortrefflich wiedergegebenen Werke, das durch seinen großen Stimmungsgehalt die Wirkung nicht verfehlen konnte. Der zweite Satz (Das Spiel der Winde auf dem See) ist ganz impressionistisch gehalten, und den dritten kennzeichnet das tiefe ruhige Atmen des Waldes. Den Schluß bildet in Form einer Doppelfuge ein Hymnus über „Die Freude am Leben". Das Werk wurde mit unverkennbar starker Teilnahme aufgenommen.

Preisausschreiben

Salzburger Kammermusikverein, II. Preisausschreiben. Mit Rücksicht auf die Entwertung der Krone wurde der 1. Preis auf 200 000 Kronen und der Anerkennungspreis auf 50 000 Kronen erhöht. Kammermusikwerke jeglicher Gattung sind bis spätestens 1. November an den Salzburger Kammermusikverein, Salzburger Mozarteum, einzureichen.

Verschiedene Mitteilungen

Ein Nikisch-Gedenkbuch mit Beiträgen von Rich. Strauß, Gerhart Hauptmann, Prof. Pfohl, Heinr. Chevalley u. a. erschien am 1. Oktober im Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Bonn a. Rh. Die Versteigerung der Musiksammlung Nachlaß Dr. Erich Prieger (Bonn) wird am 7.—10. November 1922 durch M. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat, Bonn, stattfinden.

Die „Melos"-Kammermusikabende der „Melos"-Gemeinschaft zur Erkenntnis zeitgenössischer Musik e. V. begannen am 13. Oktober in Berlin und am 15. Oktober in Leipzig.

Breslau. Die Konzertdirektion Richard Hoppe, Breslau, beabsichtigt an den spielfreien Montagen im Opernhaus und Konzerthaus unter Mitwirkung einer ganzen Reihe namhafter Solisten, Konzerte, Vorträge und Gastspiele erster Tänzerinnen zu veranstalten.

Ein Jugendfreund Carusos und sein Korrepetitor in den letzten Jahren, Salvatore Fucito, hat unter dem Titel „Caruso und die Kunst des Singens" ein Buch herausgegeben, das in London erschienen ist und neben persönlichen Erinnerungen vor allem eine eingehende Studie seiner Stimmtechnik und seiner Methode enthält.

Geschäftliche Mitteilungen

Wir bitten die Abonnenten immer wieder, die jedem Heft beigefügte Postkarte der Z. f. M. regelmäßig zu benutzen, denn die Kosten, die der Zeitschrift durch die Beilage entstehen, sind so hoch, daß wir die Karte auch wirklich ihrer Bestimmung zugeführt wissen möchten.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Nummer 21 erscheint als Heinrich Schütz-Heft am Sonnabend, den 4. November 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 21 — *Leipzig, Sonnabend, den 4. November* — 1. Novemberheft 1922

Musikalische Gedenktage

1. 1801 Vincenzo Bellini * in Catania / **2.** 1739 Karl von Dittersdorf * in Wien — 1888 Jenny Lind † in Malvern Wells — **4.** 1841 Karl Tausig * in Warschau — 1847 Felix Mendelssohn-Bartholdy † in Leipzig / **5.** 1494 Hans Sachs * in Nürnberg / **6.** 1672 Heinrich Schütz † in Dresden — 1800 Eduard August Grell * in Berlin — 1893 Peter Tschaikowsky † in Petersburg / **7.** 1846 Ignaz Brüll * in Proßnitz — 1859 Karl Gottlieb Reißiger † in Dresden / **8.** 1842 Eugen Gura * in Pressern (Böhmen) / **10** 1821 Andreas Romberg † in Gotha / **12.** 1767 Bernhard Romberg * in Dinklage / **13.** 1848 Hans von Wolzogen * in Potsdam — 1868 Gioachino Rossini † in Ruelle (bei Paris) / **14.** 1719 Gasparo Spontini * in Majolati (Kirchenstaat) — 1719 Leopold Mozart * in Augsburg — 1778 Johann Nepomuk Hummel * in Preßburg — 1804 Heinrich Dorn * in Königsberg / **15.** 1787 Christoph Willibald Gluck † in Wien

Heinrich Schütz, dem großen Manne und Künstler!

Zum 250. Todestage am 6. November

Von Dr. Alfred Heuß

Es liegt wohl etwas Symbolisches darin, daß Heinrich Schütz, Deutschlands größter Musiker vor Bach und Händel, manchen Anzeichen nach seine Auferstehung in unserer Zeit feiert. Gerade in unserer Zeit! Schon lange hätte dies der Fall sein können, denn Schütz ist einem engeren Fachkreis schon vor bald 100 Jahren vorgestellt worden, eine Chorvereinigung wie der Riedelverein hat in der ganzen zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts einen Teil ihrer besten Kraft für den Meister eingesetzt, seit 1894, also seit bald dreißig Jahren, liegt die Gesamtausgabe der Schützschen Werke bequem zugänglich und vollständig da, das Studium und die Verbreitung älterer Musik hat in diesem Zeitraum größte Fortschritte gemacht, immer wieder einmal sind einzelne Männer für den Dresdner Meister eingetreten, aber dennoch, von irgendwelchem Durchgreifen kann keine Rede sein, selbst der Name Schütz hat noch kein eigentliches Bürgerrecht im heutigen Deutschland erhalten, so daß es viele Musikkreise geben dürfte, die von Schütz noch kaum eine Note wirklich kennen. Die Gründe hierfür sind so mannigfacher und teilweise auch eigenartiger Natur, daß ihre kurze Erörterung vielleicht am sichersten einigermaßen in den Bereich dieses einzigartigen Mannes führt.

Man atmet etwas wie tragische Luft, wenn man sich mit Schütz, betreffe es sein Leben, seine Werke und das Schicksal derselben, beschäftigt. In seinem 67. Jahre gesteht er, es zu bereuen, die Leitung der kurfürstlichen Kapelle in Dresden übernommen und sein Leben an die in Deutschland mißkannte und gering geschätzte Tonkunst gewendet zu haben. Schütz ist auch der einzige große deutsche Musiker, der zum Ergreifen der Musik als Lebensberuf geradezu gedrängt werden mußte, ein Phänomen, das uns heute noch geradezu unerklärlich erscheint und vieles, auch über das Wesen der Musik, zu denken aufgibt. Wer sich in das durchgeistigte Gustav Adolf-Gesicht dieses Mannes vertieft, ahnt vielleicht, nach welcher Seite Heinrich Schütz seine Fähigkeiten gewendet hätte, so er nicht Musiker

geworden. Es ist kein Gelehrtenkopf, der uns hier entgegenblickt, über die Jurisprudenz, der Schütz als Student in Leipzig oblag, hätte ihn der fernere Lebensweg sicher auf die Staatslaufbahn geführt. Schütz wäre, soweit es die damaligen politischen Verhältnisse im Deutschland des 17. Jahrhunderts, die aber zugleich die des 30-jährigen Krieges waren, gestatteten, wohl sicher ein großer Staatsmann geworden, und zwar ein solcher, der mit ebenso sicherer wie milder Hand Wogen geglättet hätte, dabei vor den kühnsten Möglichkeiten staatsmännischer Kunst nicht zurückgeschreckt wäre. Ein Staatsmann außerordentlichster Art ist denn auch Schütz geworden, aber nicht auf politischem Gebiete, sondern im Reich der deutschen Musik, und zwar im engeren und weiteren Sinn. Erst eine umfassende Lebensbeschreibung dieses Mannes wird voll und ganz zeigen können, von welchem Segen gerade auch sein persönliches Wirken für die deutschen Musiker gewesen ist. Was er aber als musikalischer „Staatsmann" für die deutsche Musik als Gesamtheit bedeutete, das ist so groß und von so tief einschneidender Bedeutung, daß wir die spätere deutsche Musik eigentlich bis in die neuere Zeit ohne Schütz gar nicht zu denken vermöchten. Ja noch mehr, gerade heute zeigt sich die musikalische Staatskunst von Schütz derart in einem hellen Licht, daß wir unserer zerrissenen und gährenden Zeit kein herrlicheres Vorbild geben könnten wie diesen großen Mann.

Schütz als musikalischer Staatsmann größten Stiles! Was hat er da geleistet? Er hat in der Tonkunst Deutschland mit dem Geburtsland der modernen Musik, mit Italien, verbunden, ohne dabei am Zusammenhang mit dem deutschen Mutterboden, im weiteren Sinn der musikalischen Tradition der mittelalterlichen Musik, aufzugeben, wodurch allein Deutschland in den folgenden Jahrhunderten zum entscheidenden Musikland werden konnte. Das sagt schließlich alles, aber es ist doch nicht genug, denn die Folgen von Schütz' damaliger Arbeit greifen noch tiefer, unmittelbar ins deutsche kulturelle Leben. Wenn Deutschland schließlich die verheerende Zeit des dreißigjährigen Krieges überstand, so verdankt man dies zu einem großen Teil der deutschen Musik. Niemals wäre aber diese derart heil durch diese Zeit gekommen, wären nicht die deutschen Musiker, und zwar gerade vor allem durch Schütz, vor derart neue Aufgaben gestellt worden, deren Bewältigung ihr ganzes Sinnen und Trachten in dieser rohen, wilden Zeit erfüllte. Es geht in derartigen Dingen eins ins andere. Indem Schütz fürwahr mit feurigen Zungen das Evangelium einer modernen Kunst, deren tiefmenschlichen Kern er instinktiv erfaßte, predigte, zugleich aber mit männlichster Besonnenheit erkannte, daß diese nicht einseitig betrieben werden dürfe, vielmehr auch die Grundlagen der früheren Kunst in lebendigster Kraft zu erhalten seien, steckte er sich selbst wie den ganzen deutschen Musikern Ziele, zu deren Erreichen eine synthetische Arbeit mit ebenso frischen Impulsen wie zäher Lernkraft erforderlich war, schließlich die gleiche Arbeit, wie sie ersehnlicher für unsere Zeit nicht gedacht werden kann. Und in dieser Beziehung ist Schütz ein Vorbild, wie wir zur Zeit keines nötiger haben.

Wenn die Kunst dieses Mannes trotz seiner zahlreichen Schüler bald nach seinem Tode vergessen wurde, so daß selbst ein Bach kaum etwas von ihr gekannt haben dürfte, so liegt hierin nicht so sehr viel Befremdliches, da es schließlich das Schicksal aller früheren großen Musiker war, bald vergessen zu werden. Denn die Entwicklung drängte unaufhörlich mit immer frischen Impulsen weiter und begrub noch im 18. Jahrhundert selbst einen Bach. Befremdlicher kann es erscheinen, daß erst in unserer Zeit die Bedingungen vorhanden zu sein scheinen, die für eine durchgreifende künstlerische Würdigung von Schütz' Gewähr leisten. Wenn ein Musiker im Herzen des deutschen Volkes Platz greifen will, dann muß man ihn auch zu Hause für sich musizieren können, und nicht nur der Musiker, sondern auch der musikliebende Laie. Es liegt nun — und hier wird man meine früheren Worte erst ganz verstehen — etwas wie Tragik darin, daß dieser Forderung Schütz nicht ohne weiteres genügen kann, vor allem vorläufig nicht. Instrumentalmusik, Spielmusik für das Haus, hat Schütz überhaupt keine geschrieben, niemand kann sich in Präludien und Fugen, in Choralstücke, sei es für Orgel oder Klavier, versenken, und auch damit nicht genug, weltliche Vokalwerke — von seinen italienischen Madrigalen abgesehen — liegen ebenfalls keine vor, auch keine weltlichen Lieder klingen uns von ihm entgegen, ja, Schütz hat nicht einmal den deutschen Choralschatz bereichern können, weil keine seiner gegen 150 Liedmelodien zu den Psalmumdichtungen von C. Becker sich eingeführt hat. Man sieht, Schütz macht es einer Zeit, die ihn einer Allgemeinheit in tieferem Sinn zuführen will, nicht leicht, und über gewisse Schwierigkeiten wird man nie hinauskommen. Von seinem religiösen vokalen Kunstwerk läßt sich aber — und hier wird die Heinrich Schützgesellschaft ganz besonders einzusetzen haben — bei entsprechend sachgemäßer Bearbeitung gar manches auch in die Hausmusik einführen, wobei man mit Werken vertraut werden wird, wie sie ihrem ganzen Wesen nach zum zweiten Male in der deutschen Musik nicht mehr vorkommen.

Man darf, muß sogar bei Schütz fragen, was ihn schließlich bei der Musik gehalten hat, wie

überhaupt sein einzigartiges Verhältnis zur Tonkunst dazu beitragen kann, einigermaßen das Geheimnis dieses Mannes zu lüften. Bei einem derart großen Musiker, den nicht die Musik — die Leidenschaft zu ihr — hat, sondern der die Musik hat, erhalten Fragen, die sich bei andern Künstlern fast selbstverständlich beantworten, etwas Ausgeprägtes. Ein Schütz war nicht der Musik unterworfen, offenbar stand er nicht unter dem unmittelbaren Zwang der Produktion, dabei gehörte er keineswegs etwa zu den nur irgendwie verkannten Genies, denn es wurden ihm, um den man sich förmlich riß, alle Ehren erwiesen. Dennoch ist und bleibt sein Verhältnis zur Musik ein freies.

Was hielt ihn? fragen wir nochmals. Ich erblicke es in einem eisernen Pflichtgefühl, das diesen Mann bis in sein höchstes Alter von 87 Jahren nie verließ. Als Schütz einmal die Würfel hatte fallen lassen, er mit seinem klaren Verstande auch immer schärfer erkennen mußte, wie notwendig er für die deutsche Musik im allgemeinen und die Dresdner Kapelle im besonderen war, gab es für ihn nur eines, nicht nur auszuharren, sondern seine Mission auch so treu zu erfüllen, wie es überhaupt nur einem großen deutschen, vom kategorischen Imperativ Kants erfüllten Manne gegeben sein kann. Und die Zeiten waren greulich, und zwar gerade für einen trotz aller Männlichkeit derart sensitiven, leicht verwundbaren Mann, dessen Tragik auch hierin besteht, daß er in ein derart rohes Zeitalter geworfen wurde. Man muß überhaupt bei Schütz beim Menschen anfangen, wenn man ihn innerlich begreifen lernen will. Sicherlich, es gibt keinen einzigen großen deutschen Musiker, bei dem die Musik Selbstzweck wäre, sondern sie dient ihnen zu weiter nichts als ihrem innersten Menschen zum Ausdruck zu bringen — unsere auch moralisch korrumpierte Ästhetik sieht als Höchstes den Spieltrieb an! —, bei Schütz tritt uns aber dieses Verhältnis zur Kunst in noch besonders reiner Gestalt entgegen. Und gerade hierüber wird sich unsere Zeit, werden sich gerade auch unsere Künstler vor allem Klarheit zu verschaffen haben. Denn wenn nunmehr mit allem Nachdruck darauf hingewiesen werden kann, daß, um nur eines herauszugreifen, kein anderer großer Musiker mit einer kühneren, künstlerisch ungebrocheneren Phantasie gearbeitet hat, keiner, auch Bach und Händel nicht, so liegt ein Hauptgrund in diesem, ganz ausgeprägt menschlichen Verhältnis Schütz' zur Tonkunst. Dieser Mann sah zunächst gar nicht durch das Medium der Kunst — die ihrer Mittel wegen jeden Künstler einengt — sondern rein menschlich, dies zugleich mit einer geistigen Männlichkeit, zu der einmal unsere feminin gerichtete zeitgenössische Kunst noch mit besonderer Ehrfurcht aufblicken dürfte.



Heinrich Schütz
geboren am 8. Oktober 1585, gestorben am 6. November 1672

Unserer Zeit kann es nun vorbehalten sein, sich zu ihrem eigensten Nutzen mit diesem einzigartig großen deutschen Manne und Musiker zu beschäftigen. Und gelingt es uns, die Tragik, die diese einsame Gestalt noch umwittert, zu bannen — und das ist eine große, innere Arbeit —, dann, so glaube ich sagen zu können, bannen auch wir gute Geister und wenden ein tragisches Schicksal, das sowohl Deutschland wie die deutsche Musik bedroht, in stolzer Männlichkeit ab.

Heinrich Schütz

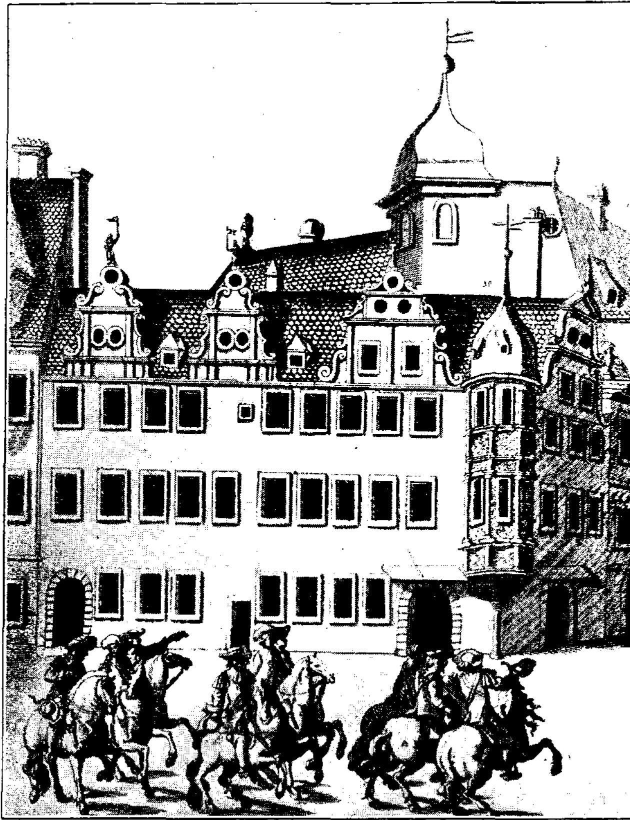
Ein Bild seines Lebens und seiner Persönlichkeit

Von Professor Arno Werner / Bitterfeld

Weit eher denkt der Bewohner der betriebsamen Stadt Weißenfels beim Anblick des „Hotels zum Schützen" an die ehrwürdige Schützengilde als an den großen Musiker Heinrich Schütz, dessen Stammhaus das vorbezeichnete „Hotel" ist. Der alte, für die Zeit der Reformation schon stattliche Gasthof trägt über dem breiten Tore die Jahreszahl 1544, rechts vom Beschauer einen bis fast zur Erde reichenden zierlichen Erker mit der Inschrift „Christoph Schütze 1616". Durch den Torweg tritt man in einen tiefen Hof, der genügenden Raum bietet für Wagen und Pferde der Reisenden wie für den Betrieb der Landwirtschaft. Auf diesem stattlichen Anwesen saß in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Albrecht Schütze, der Großvater unseres Meisters. Den ursprünglichen Namen „Zur Sackpfeife" trug der Gasthof nicht mehr; er eignete sich auch nicht für ein Absteigequartier der Fürsten und anderer vornehmen Reisenden. Albrecht Schütze schickte seinen Sohn Christoph zur Verwaltung eines zweiten Besitzes nach Köstritz bei Gera. Hier wurde Heinrich Schütz am 8. Oktober 1585 geboren. Nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1590 übernahm Christoph das väterliche Besitztum in Weißenfels. Wie sein Vater gelangte auch er bald zu Wohlstand und Ansehen, so daß er seinen zahlreichen Kindern sogar einen eignen Lehrer halten konnte. Als der kunstsinnige Landgraf Moritz von Hessen im Jahre 1598 „im Schützen" abstieg, vernahm er die anmutige Stimme des jungen Heinrich, und er erbot sich, den Knaben in seine Kantorei in Kassel aufzunehmen. Der Vater, der wohl daran gedacht hatte, den Knaben nach Schulpforta zu bringen, lehnte das Anerbieten zunächst ab, gab aber doch schließlich nach, als das Ansuchen schriftlich wiederholt und die Versicherung abgegeben wurde, daß der Knabe nicht nur in der Kantorei verwendet, sondern auch zu allen Künsten und löblichen Tugenden angehalten werden solle. So zog der dreizehnjährige Knabe von Weißenfels nach Kassel, wobei ihm der Vorzug eingeräumt wurde, in das neu gegründete Collegium Mauritianum, die Erziehungsanstalt für junge Edelleute, aufgenommen zu werden. Als er nach Eintritt der Mutation in Gesellschaft seines Bruders und eines Vetters die Landesuniversität Marburg bezogen hatte, war es wiederum der Landgraf Moritz, der ihn von der Juristerei weg auf die Künstlerlaufbahn drängte, indem er ihn auf zwei Jahre zwecks musikalischer Studien zu Gabrieli nach Venedig schickte. Der Erfolg war der denkbar beste, so daß der begeisterte Jüngling das Studium auf eigne Kosten fortsetzte. Dem Vater fiel das Opfer nicht schwer, erwarb er doch um gleiche Zeit noch einen nicht unbeträchtlichen Teil des der Stadt gehörigen Rittergutes Aichteritz. Wie die Meinungen und Stimmungen hinsichtlich der Berufswahl unter den Beteiligten hin und her wogen, erhellt die Tatsache, daß nach der Rückkehr aus Italien im Jahre 1612 der Jüngling seine juristischen Studien in Leipzig fortsetzt. Im Album seines Freundes Gleser finden wir 1612 Heinrich Schütz nur im Kreise angehender Juristen. Da bietet ihm sein hoher Gönner in Kassel die Hoforganistenstelle an mit der Anwartschaft auf den Kapellmeisterdienst. Das endlich bestimmt den immer noch zwischen Musik und Jurisprudenz schwankenden jungen Mann, definitiv die künstlerische Laufbahn einzuschlagen.

Bei seinem Aufenthalte in Weißenfels im Jahre 1612 war Schütz mit Johann Hermann Schein sowie auch mit dessen Brotherrn, dem Kammerrat von Wolfersdorf auf dem dortigen Schlosse bekannt geworden. Dieser, so vermutet Schütz selber, empfahl ihn aufs wärmste nach Dresden. Daraufhin stellte der musikliebende Kurfürst Johann Georg nach Kassel das Verlangen, ihm den jungen Meister zeitweilig zur Leitung der Hofmusik zu überlassen. Da der Landgraf sich aus politischen Gründen mit Sachsen gut stellen mußte, so kam er 1614 dem Wunsche nach, und alle seine Versuche, Schütz zurückzugewinnen, schlugen fehl. Indessen erst 1619 sah er sich schweren Herzens gezwungen, endgültig auf den von ihm hochgeschätzten Musiker zu verzichten. Von 1617 bis zu seinem Ende im Jahre 1672, also 55 Jahre lang, hat nun der Meister der kurfürstlichen Musik in Dresden vorgestanden. Eine kurze Reihe von Jahren finden wir ihn auf der Höhe menschlichen Glücks, zugleich auf der Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit. Eine mit Sängern und Instrumentisten trefflich ausgestattete Kapelle steht Schütz zur Verfügung; die „große Kunst" kommt in dieser Zeit zur Geltung wie später nie wieder. Kaum sieht er sich seiner Kasseler Hofdienste entbunden, so tritt er mit Magdalene Wildeck, der Tochter eines kurfürstlichen Beamten, in den Ehestand. Er erhält sie von den Schwiegereltern aber nur unter der Bedingung, daß er Dresden dauernd nicht wieder verlasse. Für sein Glück spricht der Umstand, daß Schütz die Vorrede zu seinem großen vielstimmigen und schön ausgestatteten Psalmwerke mit dem 1. Juni 1619, dem Tage seiner Hochzeit, unterzeichnet. Er versendet die Exemplare zugleich mit den Einladungen zur Hochzeit an eine Reihe von Städten und Kirchen. Der Rat zu Weißenfels verehrt ihm einen wertvollen Becher und der zu Zeitz vier Rheinische Goldgulden, die Domherren zu Naumburg deren fünf, die Stadt Frankfurt sechs Taler. Sechs Jahre darf er sich des schönsten Eheglücks erfreuen. Seiner jungen Frau ist er „der werteste in ihren Augen gewesen, für ihn hat sie täglich gesorget; wenn er von seiner Aufwartung heim kommen, hat sie sich seiner aufs höchste erfreuet und mit Freuden ihm entgegen gelaufen und hat ihn begleitet". Zwei Töchter, Euphrosine und Anna Justina, vervollständigen die Harmonie. Die dem Meister aus der Gründung eines Familienstandes erwachsenden Verpflichtungen tun dem innigen Verhältnis zu zahlreichen Freunden sowie den Eltern und zwei Schwestern keinen Eintrag. Bürgermeister, Kämmerer und andere Ratsherren von Weißenfels samt ihrer Dienerschaft steigen bei dem Landsmann Schütz ab, wenn sie Geschäfte nach Dresden führen. Da rafft eine tödliche Krankheit am 6. September 1625 die erst 24jährige Gattin und Mutter dahin und zerstört für immer das Glück einer Künstlerehe. Es ist für die

Gemütsverfassung von Schütz nach dem schweren Schicksalsschlage bezeichnend, daß in einer Zeit, da man in solchen Fällen schnell und leicht zu einer zweiten Ehe schritt, der Meister den unruhvollen Weg 47 Jahre allein wandelte und der Aufenthalt in Dresden ihm mehr und mehr verleidet war. In der Trauerzeit griff er zu den Becker'schen Psalmdichtungen, zu denen er, ganz im Gegensatz zu der hohen Kunst der bei der Hochzeit aufgelegten Psalmen, liedartige Melodien im einfachen vierstimmigen Satz schrieb. Im Jahr 1628 gingen sie im Druck aus. Das Bild der Gattin lebt in diesen schlichten Sätzen fort, die seinen Namen noch ein halbes Jahrhundert über seinen Tod hinaus in eine Zeit trugen, in der man die übrigen Kompositionen des Meisters als „nicht nach dem neuesten Gusto" längst beiseite gelegt hatte. Der Verlust der Gattin reifte in ihm auch den Entschluß, eine zweite Reise nach Italien zu unternehmen. Vom August 1628 an weilte er zu Studienzwecken über ein Jahr lang in Venedig. Im „Lebenslauf" des Heinrich Schütz heißt es, der liebe Gott habe ihm jedesmal das Glück, das er in der Fremde erfahren, bei seiner Zurückkunft mit Traurigkeit versalzen. Kaum war Schütz zurückgekehrt, so starb (1630) sein lieber Freund und Kunstgenosse, der Thomaskantor Johann Hermann Schein, den er noch in seiner letzten Krankheit besuchte. Um die gleiche Zeit verlor er auch den Vater, im Jahre darauf den Schwiegervater.



Das Wohnhaus von Heinrich Schütz in Dresden, dessen Besitzer er 1629 — 1657 war

Mit dem Erscheinen der Schweden im Jahre 1631 zogen sich die Wetterwolken des Krieges immer drohender über Sachsen zusammen. Der Bestand der Kapelle sank bis 1639 von 36 auf 10 Mitglieder herab. Mannhaft vertrat Schütz die Rechte seiner Musiker gegen die kurfürstliche Verwaltung, und oft genug linderte er mit seinen Privatmitteln die Not in den Familien der Kapellisten, wenn die Gehälter allzulange ausblieben. Mit Mühe und Not rettete Schütz die Reste der Kapelle hinüber in die Friedenszeit.

Durch eine am kurfürstlichen Hofe verheiratete dänische Prinzessin war der Kronprinz Christian von Dänemark bewogen worden, Schütz zu einem vorübergehenden Aufenthalte in Kopenhagen einzuladen. Mit Genehmigung seines Herrn folgte Schütz dem Rufe und ordnete und leitete die Hofmusik in Kopenhagen 1633 bis 1635, 1637 bis 1638, 1642 bis 1644. Auch nach diesen Reisen blieb ihm das bittere Salz der Traurigkeit nicht erspart: 1635 und 1636 starben Mutter und Schwiegermutter, 1637 und 1638 sein Bruder Georg und seine blühende Tochter Anna Justina. So war Schütz in seinem Familienkreise ziemlich schnell ein einsamer Mann geworden. Die Verheiratung seiner einzigen Tochter Euphrosine im Jahre 1648 mit dem angesehenen Leipziger Juristen Christoph Pinckert und die Geburt einer Enkelin waren noch einige Lichtblicke in der leidenvollen Zeit. Wenige Jahre darauf stand Schütz aber auch an der Bahre seiner letzten Tochter. Dennoch vermochten die Bedrängnisse der Zeit und das Unglück in der Familie die starke Künstlerpersönlichkeit auf die Dauer nicht zu unterdrücken. Weltgewandt und auf hoher geistiger Warte stehend, dabei mild und humorvoll, ist Heinrich Schütz für Fürsten und Städte, für Kantoren und Organisten des deutschen Landes, insonders seiner sächsisch-thüringischen Heimat, zu jeder Hilfe bereit gewesen, so daß man ihn mit Recht als den Vater der deutschen Musikanten" bezeichnen konnte. Ein tiefes Heimatgefühl beseelte den Weitgereisten, und jahrzehntelang äußerte er immer und immer wieder den dringenden Wunsch, ihn nach seiner lieben Saalestadt zu entlassen, wo er im eigenen Heim zur Seite der treuen Schwester sich ganz seiner Kunst widmen wollte. Sein Wunsch wurde nicht erfüllt; der Kurfürst erlaubte ihm nur, hin und wieder auf Monate oder ein Jahr in Weißenfels zu verbleiben. Als der vereinsamte Künstler im hohen Greisenalter am 6. November 1672 seine müden Augen zum letzten Schlummer schloß, war ein neues Geschlecht herangewachsen, das, feiner, verbindlicher und weicher, der herben, kraftvollen Art des Schütz keinen Geschmack mehr abgewinnen konnte. Was aber an seinen Werken bleibenden Wert besitzt, feiert in unsrer Zeit seine Auferstehung, und in diesen Tagen, da man seiner besonders gedenkt, tritt uns der Meister lebendiger als sonst entgegen wie „eine tröstende Lichtgestalt in einer Zeit des Dunkels und der Wirrnis, als ein guter Genius, welcher der deutschen Kunst den rechten Weg wies".

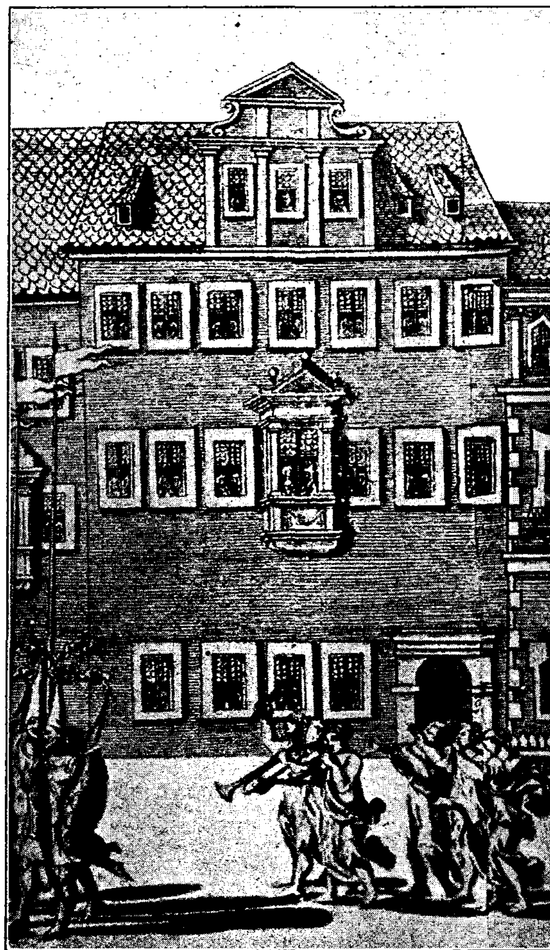
Die Passionen von Heinrich Schütz

Von Prof. B. Fr. Richter / Leipzig

So hoch auch Heinrich Schütz in der Achtung seiner Zeitgenossen gestanden hat, wie groß auch der Einfluß war, den er auf den gesamten Musikbetrieb einige Zeit durch sein Schaffen ausübte: gar bald nach seinem Tode sind seine Werke der Vergessenheit anheimgefallen. Wohl nennen die älteren Musiklexika (Walther, Gerber usw.) noch seinen Namen mit Hochachtung, geben auch auf Grund des der Leichenpredigt beigefügten Nekrologes ausführliche Beschreibungen seines Lebens und Wirkens, aber daß sie nur wenige Werke, und die wohl auch nur nach den im Nekrologe erwähnten, nennen, zeigt zur Genüge, daß eigene Kenntnisse dieser Werke bei den betreffenden Schriftstellern kaum noch vorhanden waren. Die im 17. Jahrhundert so zahlreich erschienenen Sammelwerke, die ein Bild geben von dem, was damals lebendig war und aufgeführt wurde, bringen außer einigen wenigen, noch bei Schützens Lebzeiten aufgenommenen kürzeren Sätzen, schon seit 1646 kein einziges Werk des Meisters mehr. Auch für das 18. Jahrhundert war Schütz vollständig vergessen; kein Sammelwerk enthält seinen Namen. Erst im 19. Jahrhundert begann man sich langsam des Meisters wieder zu erinnern. Das Hauptverdienst, die Aufmerksamkeit auf ihn wieder gelenkt zu haben, gebührt C. von Winterfeld, der in seinen beiden wichtigen Werken „Joh. Gabrieli und sein Zeitalter" (1834) und „Der evangelische Kirchengesang" Bd. II (1845) sich eingehend mit Schütz beschäftigt und auch Proben aus seinen Werken bietet. Andere folgten. Rochlitz brachte bereits 1835 in seiner dreibändigen „Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke früherer Jahrhunderte" einige Motetten, (wiewohl er in seinem kurz vorher erschienenen „Entwurf einer Geschichte der Kirchenmusik" Schützens Namen überhaupt nicht erwähnt hatte!) Ferner Tucher, C. F. Becker, Commer usw. Aber erst nachdem die Berliner Verleger Trautwein, Bote u. Bock und Schlesinger Partituren und Stimmen einer Anzahl Schützscher Motetten herausgegeben hatten, konnten sich Kirchenchöre und Chorvereine des wiederentdeckten Meisters annehmen. Freilich bedeutete das, was bisher erschienen war, nur einen kleinen Bruchteil des von Schütz in seinem langen Leben Geschaffenen, doch gewann man immerhin dadurch schon eine Vorstellung, welch ein großer Meister so lange Zeit zu Unrecht vergessen worden war. Schütz hat zum Glück einen größeren Teil seiner Werke durch den Druck veröffentlichen lassen, ein vielleicht noch größerer Teil ist aber Manuskript geblieben und hat das ungewisse Schicksal so vieler nur handschriftlich vorhandener Werke geteilt. Ein großer Teil davon ist leider für immer verloren. 1760 vernichtete im Dresdner Schloß eine Feuersbrunst die Musikaliensammlung der kurfürstlichen Kapelle, der Schütz seinen gesamten musikalischen Nachlaß vermacht hatte. Auf gleiche Weise gingen auch 1794 die in der Kopenhagener Bibliothek zahlreich vorhandenen Werke zugrunde. So mag das, was wir jetzt in der von Phil. Spitta besorgten 16- resp. 17bändigen Gesamtausgabe besitzen, nur den kleineren Teil des von Schütz Geschaffenen bilden, ein beträchtlicher Teil ist jedenfalls unwiederbringlich verloren. Erfreulicherweise haben sich in letzter Zeit einige verloren geglaubte Werke wie das Weihnachtsoratorium und der umfangreiche 119. Psalm, wenn auch nicht ganz vollständig, wieder auffinden lassen. Vielleicht bringt die Zeit noch dieses und jenes Stück an den Tag.

Zu den glücklicherweise erhaltenen Kompositionen gehören auch die vier Passionen des Meisters, die die Leipziger Stadtbibliothek in einer kostbaren Handschrift des Dresdner Kreuz-Kantors J. L. Grundig besitzt. Von dieser „Passion", wie wir sie in der Einzahl nennen wollen, soll im Folgenden die Rede sein. Die Passion gehört zu den Werken, die am frühesten durch Aufführungen zu neuem Leben gebracht wurden. Es ist das eines der vielen Verdienste Karl Riedels, der, nachdem er bereits 1857, bald nach Gründung seines bekannten Vereins einige Werke Schützens — Die sieben Worte, „Saul, was verfolgst du mich" und die Schlußchöre zweier Passionen — in die Programme seiner Konzerte aufgenommen hatte, 1858 in der Leipziger Paulinerkirche die „Historia des Leydens und Sterbens unseres Herrn Jesu Christi, wie es die vier Evangelisten beschrieben haben", zur Aufführung brachte. Riedel fügt noch hinzu: Die Chöre sind den vier Passionen von H. Schütz entnommen, die Soliloquien des Jesus, Evangelisten, Judas usw. von A. von Dommer neu komponiert. Das Werk wurde im selben Jahre wiederholt, muß also gleich angesprochen haben. Es mag hier bemerkt werden, daß, unbeschadet des Verdienstes, das sich Riedel durch die Wiederbelebung der Passionen, denen er übrigens im Laufe der Jahre noch eine ganze Anzahl weitere Schützsche Werke folgen ließ, erworben hat, auch dem trefflichen Musikgelehrten Ary von Dommer ein besonderes Verdienst bei dieser Wiederbelebung zuzusprechen ist. A. v. Dommer lebte 1851—63 in Leipzig, studierte bei E. F. Richter u. Lobe Musik und von 1854 an auch auf der Universität. Er verkehrte viel mit

C. F. Becker, der eine reichhaltige Bibliothek mit vielen kostbaren Schätzen, darunter auch die Abschrift der Passionen, besaß. Die gesamte Bibliothek Beckers ging später in den Besitz der Leipziger Stadtbibliothek über. Durch Dommer, der überhaupt in der ersten Zeit in musikgeschichtlichen Dingen Riedel an die Hand ging, wurde dieser mit den Passionen bekannt. Die beiden ersten Aufführungen der Passionen gingen nach der Bearbeitung Dommers vor sich. Später, in den 60er Jahren hat dann Riedel eine eigene Zusammenstellung besorgt und in ihr mehr die Originalrezitative benutzt, die Dommer, wie es scheint, ganz weggelassen und durch neue ersetzt hat. 1871 veröffentlichte dann Riedel seine Bearbeitung, die viel Verbreitung fand, und viel dazu beigetragen hat, daß Schütz von dieser Zeit an mehr und mehr in den Kirchenkonzert-Programmen der Chorvereine vertreten war, namentlich da mit der Zeit weitere Bearbeitung Schützscher Werke von Wüllner und vielen anderen ans Licht traten. 1885, im Jubiläumsjahre, erschien der erste Band der oben erwähnten Gesamtausgabe. Er enthält die vier Passionen und die übrigen Historien und gab zum ersten Male eine Vorstellung von der eigentlichen Beschaffenheit der Passionen, Chöre, Rezitative, alles ohne jede intrumentale Begleitung, jede Passion in einer durch das ganze Werk festgehaltene Kirchentonart: die Matthäus-Passion in dorischer, die nach Markus in ionischer, die Lukas-Passion in lydischer und die nach Johannes in phrygischer Tonart. Darauf hatte Riedel keine Rücksicht genommen und in seiner Bearbeitung Chöre und Rezitative aus den vier Passionen zu einem, man muß sagen, stillosen Gemisch durcheinander geworfen. Eine Passionsharmonie des Textes aus den vier Evangelien gab es wohl schon seit Jahrhunderten; ihr wurden in der evangelischen Kirche während der Passionszeit die Predigttexte für die zahlreichen Wochengottesdienste entnommen. In ähnlicher Weise aber aus vier vorhandenen Passionsmusiken sozusagen eine Passionsmusikharmonie herzustellen, geht doch nicht an. Die von Schütz vorgenommene Wahl einer besonderen durchweg festgehaltenen Kirchentonart für jede Passion war eine wohlbedachte und durfte nicht übersehen werden. Riedel hat für seine Zusammenstellung von den Chören zwei aus Lukas, vier aus Matthäus, sieben aus Johannes und nicht weniger als elf aus Markus entnommen. Die letzteren hielt er für besonders wirkungsvoll, aber sie sind gar nicht von Schütz; die Markuspassion ist, was schon Ph. Spitta erkannt hat, sicher unecht und gehört einer späteren Zeit an. Mit den Rezitativen war es nicht anders. Zwar hat sich Riedel hier besonders an die der Matthäus-Passion als der reifsten gehalten, aber doch mit manchen Willkürlichkeiten, und ganze Teile, wie z. B. die Gefangennahme Jesu, hat er der Johannis-Passion entlehnt. Trotz dieses bedenklichen Verfahrens hat die Riedelsche Bearbeitung, da damals kaum jemand die originale Gestalt der Passionen kannte, eine ungemeine Verbreitung gefunden, und ihr ist es in erster Linie zu danken, daß man den großen Meister, wenn auch zunächst in einer nicht erkannten Verhüllung kennen, schätzen und lieben lernte. Als nun aber 1885 der erste Band der großen Schützausgabe erschienen war, erkannte man bald, daß der Weg, den Riedel eingeschlagen hatte, Schützens Passionen wieder lebensfähig zu machen, doch nicht der richtige gewesen sei.



Heinrich Schütz' Sterbehaus in Dresden

Es ist hier der Ort, des Mannes zu gedenken, der sich um die Wiederbelebung der Schützschen Werke in mehr als 40jähriger unermüdlicher Tätigkeit die größten Verdienste erworben hat: Friedrich Spittas, des Bruders des Herausgebers und berühmten Bachbiographen. Begonnen hat er seine segensreiche Tätigkeit mit einer Aufführung der Schützschen Matthäus-Passion in

möglichst originaler Fassung, in Bonn 1881. In seiner seit 1897 bestehenden „Monatsschrift für Gottesdienst usw.", Jahrgang 1906, berichtet er in einem Aufsatz mit der Überschrift „Ein Jubiläum", in reizvoller Weise, wie er damals habe die Riedelsche Passion aufführen wollen, sein Bruder ihm aber vorgeschlagen habe, anstatt dieser doch die Aufführung einer einzelnen Passion zu versuchen. Wie Spitta sich dann zusammen mit seinem Freunde Arnold Mendelssohn an das Studium der erhaltenen Abschrift machte, wie ihnen dieses Studium der originalen Passion eine Zeit der herrlichsten Offenbarungen wurde, wie die erste Aufführung schließlich zustande kam, welche Wirkung sie tat, welche Nachahmung sie fand, das lese man in jenem Aufsatze a. a. O. Spitta ist seitdem nicht müde geworden, für Schütz zu wirken, ungemein zahlreich sind die Aufsätze über ihn in der genannten Zeitschrift, meist von Spitta selbst. Jeder Jahrgang enthält deren mehrere, dazu auch viele Musikbeilagen mit praktischen Bearbeitungen kürzerer Sätze, wie sie sich namentlich für die Gottesdienste gut eignen und die auch viel von den Kirchenchören benutzt werden. So hat denn Spitta unendlich viel für Schütz getan, das wird ihm nicht vergessen werden. Es liegt nahe, die Bestrebungen, die gemacht werden, Schütz wieder dem Gottesdienste zuzuführen, mit dem zu vergleichen, was in dieser Beziehung jetzt auch für Bach geschieht. Der Erfolg ist wohl größer für Schütz. Viele seiner Werke sind a cappella-Musik, an der es bei Bach bekanntlich mangelt. Aber auch die größeren Werke des älteren Meisters, mit instrumentaler Begleitung, die man jetzt nach M. Schneiders erfolgreichem Vorgange für Aufführungszwecke zu bearbeiten sich angelegen sein läßt, werden sich dem Gottesdienste schließlich leichter und besser einfügen als die Cantaten Seb. Bachs, deren meist beträchtliche Länge einer häufigen Verwendung im Gottesdienste recht hindernd im Wege steht. Doch zurück zu den Passionen, von denen in diesem Aufsatz ja hauptsächlich die Rede sein soll.

Die von Spitta bewirkte Aufführung der Matthäus-Passion, 1881, und die bald darauf folgende der Johannis-Passion geschahen nach einer Bearbeitung Arnold Mendelssohns, die später bei Breitkopf und Härtel in Klavierauszug und Stimmen veröffentlicht worden sind und erfreulicherweise viel benutzt, die Riedelsche Bearbeitung stark verdrängt haben. Diese hatte ihre Schuldigkeit getan, wie ihrerzeit die Franzschen Bearbeitungen Bachscher Chorwerke es getan haben. Das Bessere verdrängt schließlich das Gute. Mendelssohn hat seiner Bearbeitung eine Orgelbegleitung gegeben, auch den Chören eine solche untergelegt. Er sagt im Vorwort zur Matthäuspassion, daß er eine a cappella-Aufführung des Werkes, die Rezitative nicht ausgenommen, für die wünschenswerteste halten müßte, weil die außerordentlich mannigfaltig belebte Deklamation Schützens, auch bei musterhafter Behandlung der Orgel, durch dieselbe einigermaßen gehemmt würde. Besser wäre wohl eine Klavier- oder Streichquartettbegleitung wegen deren größeren Nüancierungsfähigkeit und rhythmischen Präzision. Da aber heutzutage den meisten Sängern die Stütze einer Begleitung unentbehrlich, und das Werk durch seinen Inhalt vorzüglich in die Kirchen gewiesen sei, habe er sich zur Hinzufügung der Orgelbegleitung entschlossen. Was Mendelssohn über das Hemmende der Orgelbegleitung sagt, ist schon richtig. Die Orgel ist und bleibt auch bei größter angewandter Registrierkunst ein mangelhaftes Begleitungsinstrument. Sie hat ja jahrhundertelang als ein solches dienen müssen, aber ihre Mangelhaftigkeit zu diesem Dienste hat man schon zeitig empfunden und dem Übelstand der oft weiten Entfernung des Standortes der Orgel von dem der Sänger durch Einrichtung von Rückpositiven abzuhelfen gesucht. Das war zunächst ein Notbehelf für das bessere Zusammengehen von Orgel und Chor. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts begann man an größeren Orten (in Deutschland scheint das zuerst in Nürnberg geschehen zu sein), das Cembalo zu benutzen, ein zur Begleitung namentlich des Sologesanges viel brauchbareres Instrument. Freilich zunächst nur in großen Städten, wo wohlhabende Kirchenvorsteher die Anschaffung eines solchen ermöglichten und wo der Raum des Sängerchores die Aufstellung des Instrumentes zuließ. In Leipzig finden sich Cembali von ungefähr 1670 an; auch sie waren Schenkungen wohltätiger Leute. Man hat sich ihrer dort bis Ende des 18. Jahrhunderts bedient. Für diese Entwicklung der Soloarie in der Kirchenkantate war das von Bedeutung; man kann sagen, Cembalo und Arie bedingten einander.

Aber bedarf es denn in den Schützschen Passionen durchaus einer Begleitung der Rezitative? Der Meister hat nicht den geringsten Hinweis gegeben, daß er eine solche wünschte, während er doch für seine übrigen Historien, z. B. für die „Historie der Auferstehung" dem Organisten genaue Anweisungen gibt, wie er bei der Begleitung der Soli zu verfahren habe. Die Soli in der Auferstehung sind aber ganz anderer Art als die der Passionen. Diese sind aus dem alten Lektionstone künstlerisch entwickelt und stehen dem Gregorianischen Gesang nahe, der ursprünglich keine Begleitung kennt. „Sie spiegeln die leidenschaftslose Ruhe der altkirchlichen Vokalmusik wieder." Die Gesänge der Auferstehung aber sind für die Zeit ihrer Entstehung moderne Musik, deren „leidenschaftliche Bewegung den Sologesang und die Instrumentalmusik nach sich zog".

(Vergl. hierzu Fr. Spittas höchst wertvolle Schrift: Die Passionen ... von H. Schütz, Leipzig 1886.) Wenn es aber keinem Zweifel unterliegt, daß Schützens Passionen nach der Absicht des Meisters ohne jede Begleitung vorgetragen werden sollen, so drängt sich doch die Frage auf: sollte denn das jetzt nicht mehr angängig sein? Die Brüder Spitta und A. Mendelssohn zweifelten daran, und der moderne Geschmack, der leider glaubt nur noch harmonische Musik vertragen zu können, scheint ihnen recht zu geben.

Aber, daß reine a cappella-Aufführungen der Passionen auch jetzt noch sehr wohl möglich und wirksam sind, das haben zahlreiche gottesdienstliche Aufführungen bestätigt, die in der Lutherkirche zu Leipzig stattgefunden haben.*) In der genannten Monatsschrift hat der Verfasser dieses Aufsatzes darüber eingehend berichtet (Jahrg. 1904, Nr. 6). Hier sei darüber in Kürze nur das Folgende gesagt. Der Versuch wurde zuerst mit der Passion nach Johannes als der kürzesten gemacht. Es mußte darauf Rücksicht genommen werden, daß der Gottesdienst, der auch eine kurze Predigt, wie das in alter Zeit üblich war, bot, und dem noch Abendmahlsfeier folgte, sich nicht zu lang ausdehnte. Die Solosänger waren vor der Hauptprobe noch zaghaft und rieten zur Orgelbegleitung, merkten aber bald, wie schön es sich, frei von der Sorge mit dem begleitenden Instrumente in guter Fühlung zu bleiben, singen lasse. Die nach altem Gebrauche eingelegten Choräle, bei deren Auswahl die Vorschläge Mendelssohns benutzt wurden, sang die Gemeinde natürlich mit Orgelbegleitung. Die Gemeinde folgte mit Andacht der Vorführung, nachdem sie sich an das begreiflicherweise Befremdliche der unbegleiteten Singstimmen gewöhnt hatte. Im nächsten Jahre bereits wurde die Matthäus-Passion vorgenommen, die allerdings wegen ihrer Länge um einige Episoden gekürzt werden mußte.

In seiner oben erwähnten Schrift über die Schützschen Passionen meint Fr. Spitta, daß eine Wiederholung der jetzt allgemein für unecht erkannten Markus-Passion eine Unmöglichkeit sei. Die berichtenden Partien sind bekanntlich im einfachen Lektionstone gehalten; nur wenige Melismen, wie sie schon in der alten Choralpassion üblich waren, unterbrechen dann und wann die Eintönigkeit dieser Vortragsart, die auch auf den andächtigsten Hörer nicht anders als ermüdend wirken kann.

Trotzdem wäre es bedauerlich, wenn diese Passion mit ihren schönen tadellosen Chören, die der Gemeinde schon durch die unserem modernen Dur entsprechende ionische Tonart leichter eingänglich sind, der gottesdienstlichen Praxis nicht wieder zugängig gemacht werden könnte. H. von Herzogenberg hatte sich bereit erklärt, die Rezitative umzugestalten. „Man muß sich dabei ganz an Schütz halten," meinte er, aber seine Erkrankung verhinderte die Ausführung. Die Umgestaltung der Rezitative hat schließlich der Thomaskantor G. Schreck übernommen, der seine Aufgabe meisterlich löste, nicht daß er neue melodische Rezitative geschaffen hätte, er hat sich streng an das Gegebene gehalten, die verschiedenen Schlußformeln und vorkommende melodische Wendungen, wie z. B. das Eli lama, genau so aufgenommen wie sie geschrieben stehen. Aber er hat doch dem Einerlei des tonus currens durch eine ausdrucksvolle Deklamation der hervorzuhebenden Stellen abgeholfen, jede modern anmutende Modulation vermieden, so daß ein Werk entstanden ist, so aus einem Gusse, daß man glauben könnte, alles in der Passion sei so, wie es jetzt geboten wird, auf einmal entstanden. Diese Markuspassion hat seit 1898 im Wechsel mit denen nach Matthäus und Johannes drei Aufführungen erlebt, so daß im ganzen wohl gegen 20 Aufführungen Schützscher Passionen in der Lutherkirche stattgefunden haben. Die Zahl würde noch größer sein, wenn nicht die Passionen H. von Herzogenbergs, von denen namentlich die Gründonnerstagpassion der Gemeinde ganz besonders lieb wurde, inzwischen erschienen wären, die, oft gewünscht, die alljährliche Aufführung einer Schützschen nicht immer ermöglichten. Alle Passionsaufführungen waren ausschließlich gottesdienstliche. —

Dieser Aufsatz ist geschrieben in der Absicht und mit dem Wunsche, daß das gegebene Beispiel doch mehr Nachahmung finden möchte, als bis jetzt geschehen ist. Nicht nur um Schütz willen, sondern auch um einer fast verloren gegangenen Kunst, der des unbegleiteten Sologesanges, wieder Eingang in den Gottesdienst und das Kirchenkonzert zu verschaffen. Ihre Wirkung ist erprobt und die Schwierigkeit der Ausführung nicht so groß, wie man sich wohl vorstellt. In den Aufführungen der Lutherkirche haben nur die ersten Male Sänger von Fach die Partien des Evangelisten und Christus gesungen. Später wurden sie ausschließlich von Mitgliedern des Kirchenchores, jungen Akademikern, ja auch von Gymnasiasten übernommen, die durch das Mitstudieren der Passionen von Jugend auf an deren Stil vollständig gewöhnt waren und ihre Aufgabe zu aller Zufriedenheit lösten. Man denke, welche Vorteile das bot; nicht die geringsten Kosten entstanden, nachdem einmal das Aufführungsmaterial angeschafft war. Was das namentlich in den jetzigen schweren Zeiten bedeutet, braucht wohl nicht weiter auseinandergesetzt zu werden. Hoffentlich

*) Anmerkung der Schriftleitung: Unter B. F. Richter, wie wir hinzufügen wollen.

findet sich eine Gelegenheit, auch die Markuspassion in der Fassung, die ihr G. Schreck gegeben hat, in Partitur und Stimmen zu veröffentlichen. Es bleibt nun bloß noch die Lukaspassion übrig, die wohl noch keine Aufführung in neuerer Zeit erlebt hat. Irren wir aber nicht, so hat Fr. Spitta in seiner Monatsschrift davon geschrieben, daß er eine Einrichtung dieser Passion für Aufführungszwecke vorgenommen habe. Es wäre erfreulich, wenn durch die Veröffentlichung dieser Bearbeitung auch diese Passion wieder lebendig würde. Welchen Nutzen es hätte, wenn der alte Brauch, in der Passionszeit alljährlich eine Passionsmusik der Gemeinde zu bieten sich wieder einbürgerte, darüber braucht wohl nichts weiter gesagt zu werden. Die Schützschen Passionen, die unechte nach Markus eingeschlossen, dürften dazu am allergeeignetsten sein.

Heinrich Schütz und seine Bedeutung für unser Musikleben

Von Dr. Hugo Leichtentritt / Berlin

Am 6. November werden 250 Jahre verflossen sein, seitdem Heinrich Schütz in Dresden sein irdisches Dasein beschlossen hat. Nach einem, was die Kunst angeht, gesegneten Leben von 87 Jahren trat der Großmeister Deutschlands vom Schauplatz seines Wirkens ab, in dem Bewußtsein, mehr als einer der Zeitgenossen der Mitwelt an künstlerischen Werten geschenkt zu haben. Die Nachwelt freilich blieb ihm den gebührenden Dank in erheblichem Maße schuldig. Schon zu Bachs Zeiten, im frühen 18. Jahrhundert, ist wenig von Heinrich Schütz die Rede. Das 19. Jahrhundert wußte von ihm kaum den Namen, bis er durch die historischen Bestrebungen dieser Epoche wieder einigermaßen zu Ehren gelangte. Karl von Winterfeldt war wohl der Erste, der in seinen Studien über Gabrieli sowie seinen Forschungen zur Geschichte des evangelischen Kirchengesanges wieder nachdrücklich auf Schütz verwies. Philipp Spitta, der Bachbiograph, hat den Meister und sich selbst geehrt durch die prachtvolle Gesamtausgabe der Schützschen Werke, die bei Breitkopf und Härtel erschienen ist. Auch in der „Allgemeinen deutschen Biographie" und in seinen „Musikgeschichtlichen Aufsätzen" hat Spitta grundlegende Studien über Schütz veröffentlicht. Nimmt man dazu noch das empfehlenswerte französische Schützbuch von André Pirro, die Auslassungen Hermann Kretzschmars an verschiedenen Stellen seines „Führers durch den Konzertsaal" und die Behandlung der motettenartigen Stücke in meiner eigenen „Geschichte der Motette", dann ist so ungefähr alles von Belang genannt, was die neuere Forschung über Schütz zutage gefördert hat. Die Werke des Meisters sind zugänglich, über seine Bedeutung kann man sich bequem unterrichten. Nichtsdestoweniger spielt Schütz in unserem Musikleben eine sehr bescheidene Rolle. Auch hier wiederholt sich die leidige Erfahrung, daß in Deutschland die gelehrte Forschung die eindringlichste Arbeit an eine Sache setzt, um die sich die Praxis nicht im mindesten bekümmert. Die Schuld liegt auf beiden Seiten. Die Gelehrten haben zu wenig Fühlung mit der Praxis und die Praktiker sind zu ungebildet und über ihren engen Gesichtskreis schwer hinauszubringen. Die Prachtbände der Gesamtausgabe leisten sich den überflüssigen Luxus der seltensten und entlegensten Schlüsselkombinationen, wie Bariton- und Mezzosopranschlüssel, der altmodischsten Notierungsweise.*) Dadurch wird das Lesen unnötig erschwert, die Arbeit der Einrichtung beträchtlich vergrößert. Brauchbare praktische Ausgaben sind nur von wenigen Stücken zu haben. Im wesentlichen bleibt noch fast alles zu tun übrig, um Schütz für die Gegenwart wieder auferstehen zu lassen. Erfreulicherweise spürt man seit einigen Jahren ein wachsendes Verständnis für die vorbachische Kunst. Gerade unsere durch vieles Erleiden im Läuterungsprozeß begriffene Zeit hat eine nähere innere Beziehung zur Kunst der großen Primitiven des 17. Jahrhunderts, eines Schütz und Buxtehude, als die vorangegangene Epoche, die mit der Entdeckung Bachs ganz ausgefüllt war. Über Bach hinaus rückwärts schauend, erblicken wir die Kurve der Entwicklung, die von dem großen „Expressionisten" Schütz ausgehend im 20. Jahrhundert mündet. Ernsten und arbeitswilligen Musikfreunden wird es also vielleicht willkommen sein, einige sachliche Hinweisungen entgegenzunehmen, die zur Bereicherung und Auffrischung der Aufführungen zumal geistlicher Musik nutzbringend sein dürften.

Chordirigenten, denen die Gesamtausgabe zur Verfügung steht, werden gut tun, sich die für sie passenden Stücke in Partitur abzuschreiben, dabei sofort die heute üblichen Schlüssel zu notieren und auf eine den Stimmlagen angemessene Trans-

*) Die gleiche Klage stieß unser Mitarbeiter F. Sporn in seinem Artikel über Schütz im Juliheft (Nr. 13/14) aus, wo zugleich — mit dem Nachtrag in Heft 17 — die wohl ziemlich vollständigen Neuausgaben Schützscher Werke angeführt und kurz besprochen werden. Die Zusammenstellung zeigt, daß immerhin mehr vorliegt, als man gemeinhin meint. — Was die Bearbeitungsfrage von Werken des 17. Jahrhunderts, mit besonderer Berücksichtigung solcher von Schütz, betrifft, sei auf den sehr wichtigen Aufsatz Max Schneiders im 1. Heft des 1. Jahrgangs des Archivs für Musikwissenschaft noch im besonderen hingewiesen. (Anmerkung der Schriftleitung.)

position sogleich bedacht zu sein. Die Niederschrift der alten Meister ist niemals verbindlich, was die vorgeschriebene Tonart angeht; die richtige „Intonation“ herauszufinden obliegt den Ausführenden. Praktisch wäre es auch, das Notenbild dem heute üblichen anzupassen, indem man die Viertelnote als mittleren Notenwert zugrunde legt, anstatt wie früher üblich, die halbe oder gar ganze Note. Wo Orchesterinstrumente zur Begleitung erforderlich sind, beachte man, daß es bei der Besetzung mehr auf die richtige Tonlage der gewählten Instrumente ankommt als auf die Klangfarbe. Eine Schützsche Partitur ist nicht eindeutig, wie eine moderne Partitur, sondern läßt sich verschieden interpretieren, je nach der Größe des ausführenden Apparats, nach den zur Verfügung stehenden Mitteln. Hat man nur einen kleinen Chor, so wird man z. B. auf die Mitwirkung der Posaunen verzichten, die bei einem größeren Chor sehr dienlich sein könnten. Als „Sopraninstrumente“ z. B. wären verwendbar Violine, Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete. Ferner ist zu beachten, daß man dem Taktstrich in der alten Musik nicht zu viel Verehrung zollen soll. Der Taktstrich ist in den älteren Partituren nur eine Hilfe für das Auge des Partiturlesers, muß mit großer Freiheit interpretiert werden, so daß er nie eine sinngemäße Deklamation der Textworte stört. Auftakt und starker Taktteil im modernen Sinne werden in alten Partituren keineswegs durch den Taktstrich bedingt; er zeigt nicht einmal den richtigen Takt an, indem offenkundig im $^3/_2$ oder $^3/_4$ Takt gemeinte Stellen oft im zweiteiligen $^4/_2$ Takt notiert sind. Ist man mit der Herstellung einer handschriftlichen Partitur so weit gekommen, so ergibt sich aus dem jetzt übersichtlich gewordenen Notenbild das richtige Tempo und die Vortragsweise für einen empfänglichen Musiker eigentlich ganz von selbst. Man verlerne nur die uns für neuere Musik anerzogene heilige Scheu vor dem Buchstaben, sondern suche zunächst den musikalischen Sinn zu ergründen und richte dementsprechend die Aufzeichnung der Partitur ein.

beiden Werken gedruckte Stimmen vorliegen, die Ph. Spitta im Anschluß an die Partitur der Gesamtausgabe bei Breitkopf und Härtel herausgegeben hat. Auch auf diese Stimmen sind alle die oben angegebenen Anpassungen und Einrichtungen anzuwenden. Es sei hier auf den Inhalt beider Werke eingegangen, einige Hinweise auf die vorzüglichsten Stücke seien gemacht. Der Stil beider Werke ist erheblich verschieden. Die 40 vierstimmigen cantiones sacrae auf lateinische Texte spiegeln die Technik des italienischen Madrigals deutlich wieder, bedienen sich der tonmalerischen Züge, der merkwürdig modern anmutenden chromatischen, sogar enharmonischen Harmonik, der madrigalischen Deklamationstechnik aufs geistvollste. Die Generalbaßbegleitung ist bei den meisten dieser Stücke als ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack, an den Wunsch des Verlegers anzusehen, und kann bis auf geringe Ausnahmen bei konzertmäßigen Aufführungen zum Vorteil der Klangwirkung ganz fortgelassen werden. Im Gegensatz zu diesem für seine Zeit radikal-modernen Werk im italienischen Geschmack greift die geistliche Chormusik vom Jahre 1648 auf den älteren deutschen Motettenstil zurück, gibt sich im Harmonischen viel schlichter, dämmt auch die etwas überschwänglich tonmalerischen Züge der früheren Sammlung ein. Sowohl die cantiones wie die Chormusik sind trotz der Verschiedenheit des Stils vom höchsten Kunstwert und finden zu ihrer Zeit in Deutschland ihres Gleichen nicht. Von der Chormusik, als dem leichteren der beiden Werke, sei zuerst die Rede. Nr. 10 z. B. „Die mit Tränen säen“ gibt ein vollgewichtiges Muster Schützscher Kunst im milden Ernst, dem tröstlich zuversichtlichen Ausdruck, dem wundervollen Klang, dem meisterhaften Satz: den fünf Stimmen ist die größte Mannigfaltigkeit der Klangwirkung abgewonnen, zumal das Ausspielen tiefer Stimmgruppierungen gegen hohe, die farbige Abstufung des Satzes kommt den besten venezianischen Mustern eines Gabrieli etwa gleich. Ebenso intensiv im Ausdruck Nr. 11: „So fahr ich hin zu Jesu Christ“. Sehr Schützisch

$^4/_2$ $^3/_2$ $^4/_2$ $^3/_2$
So schlaf ich ein und ru - he fein, so schlaf ich ein und ru - he fein.
So schlaf ich ein und ru - he fein, und ru - he fein, ru - he ___ fein. und ru - he fein.
So schlaf ich ein und ru - he fein, so schlaf ich ein und ru - he fein.

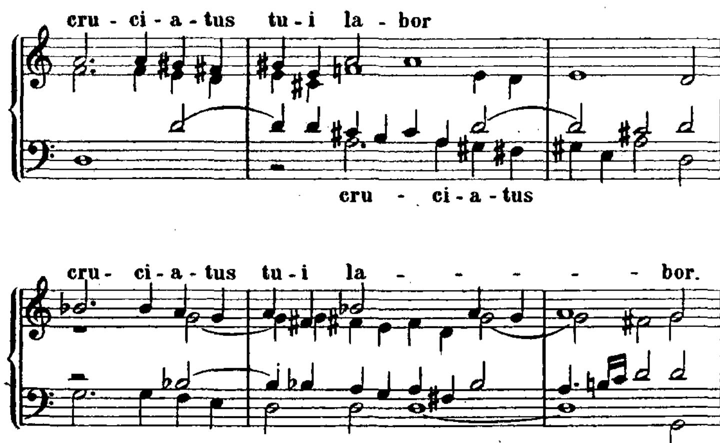
Am bequemsten geht man zunächst an die Cantiones sacrae vom Jahre 1625 und die Geistliche Chormusik vom Jahre 1648, weil von

darin ist die folgende Stelle mit ihrem Wechselspiele des 3- und 4-teiligen Taktes, mit ihren chromatischen Rückungen von C-dur nach A-dur,

G-moll, A-dur, D-dur und parallel damit der Modulation von G-dur nach A-dur über E-dur.

Ein Prunkstück des 6stimmigen Satzes ist Nr. 15: „Ich bin eine rufende Stimme“, mit den vielfach wechselnden Stimmkombinationen, der unbeschadet aller Kirchlichkeit so geistvollen, lebendigen und interessanten Polyphonie, der Fülle von Einfällen, der merkwürdigen Variationentechnik: der zweite, Takt 23 beginnende Hauptteil variiert das Hauptmotiv von Takt 1 durch Verkleinerung auf halbe Notenwerte. In der ganzen Literatur wird man vergeblich Umschau halten nach einer weihevolleren und ergreifenderen Vertonung des Textes: „Selig sind die Toten“, als ihn Schütz hier in der Nr. 23 darbietet. Dabei ist das Stück verhältnismäßig leicht auszuführen. Der beigegebene Generalbaß ist in den meisten Fällen nützlich, wenn schon viele der Stücke auch ohne Generalbaß ihrer Wirkung sicher wären.

Aus den viel verwickelteren und moderneren cantiones sacrae seien wenigstens zwei merkwürdige Stücke als Stilproben hier besonders angeführt. Man wird aber auch bei fast allen anderen Stücken die Mühen des Studiums reichlich gelohnt finden. Die beiden gewählten Stücke sollen Belege sein für die beiden Haupteigentümlichkeiten dieses seltsamen opus, die Harmonik und Tonmalerei. Die Behauptung mag übertrieben erscheinen, daß hier um 1625 die Dissonanz mit einer Kraft, Kühnheit, einem Wissen gebraucht wird, die selbst das von J. S. Bach Gewagte hinter sich lassen und zu denen sich erst im 20. Jahrhundert wieder Parallelen finden. Als ein Beispiel für viele dienen zwei Parallelstellen aus Nr. 5: „Ego sum tue plaga“, samt den dazu gehörigen Stücken 4, 6, 7, 8 einem der seltsamsten Komplexe der gesamten Musik. Mit knirschenden Dissonanzen begleitet die Musik den Ausdruck der Kreuzigung, der Passion:



Für die Schärfe der bildhaften Darstellung sei schließlich Nr. 14 angeführt: „In te Domine speravi“. Nach der Technik des italienischen Madrigals dient die Tonmalerei hier als Ausdrucksmittel gewählter Art. Man beachte den ruhigen, zuversichtlichen Ton der Stelle, „In te Domine speravi“, das aufgeregte Motiv: „non confundar“, den langen Halteton auf „in aeternum“, das abwärtsgeneigte „inclina aurem“, das eilige „accelera, ut eruas me“. Alle diese tonmalerischen Züge erhalten ihren höheren Kunstwert durch die lebendige Art, wie die verschieden rhythmisierten Motive mit bewundernswerter Kunst in ein Ganzes verwoben sind. Auch auf die herrliche Komposition des „Ego dormio et cor meum vigilat“ aus dem Hohen Liede sei mit besonderem Nachdruck verwiesen (Nr. 11, 12) wegen der harmonischen und tonmalerischen Feinheiten, die gerade unserer Zeit entgegenkommen.

Zur Wiedergabe Schütz'scher Musik

Von Prof. Dr. Max Schneider / Breslau

In diesen Tagen erinnern sich die deutschen Musiker, insbesondere die Kirchenmusiker, daß vor nunmehr 250 Jahren nach einem langen gesegneten Leben voll Mühe und Arbeit Heinrich Schütz gestorben ist. Und viele von denen, die die seit einiger Zeit merklich wachsende Hinneigung zu der erhabenen Kunst des geistig stärksten deutschen Tondichters vor Johann Sebastian Bach bewußt beobachtet oder gefördert haben, glauben mit Recht, die Anfänge einer ernsthaften, erfolgverheißenden Schützbewegung freudig begrüßen zu dürfen. Kein Zweifel: die Anfänge sind wirklich da! Aber der Berg kommt nicht zu uns. Gestählt durch das ungeahnt reiche Frucht bringende Ringen um Bach, müssen wir neue Wege bahnen, wenn auch mit besonnener und weiser Auswertung des bisher Erreichten. Übereilung und Übermaß sind dabei in gleichem Grade vom Übel wie die hier und da leider schon wieder wahrnehmbare recht gedankenlose, ja schablonenhafte Anwendung von Arbeitsmethoden, die zwar bei der Wiedergewinnung Bachs sicher zum Ziele führten, dem Wesen der Schützschen Musik dagegen überhaupt nicht entsprechen. Nur ein einziger Grundsatz besteht für uns als unabänderliches, allgemein gültiges oberstes Gesetz: Wir dürfen nicht länger in dem verhängnisvollen Irrtum beharren, daß wir ältere Musik erst fertig komponieren (überarbeiten) müßten, um sie angeblich „stilrein" zum Klingen zu bringen; denn Bach und Schütz haben gleich allen alten und neuen Meistern ihre Werke in der Komposition durchaus vollendet und nicht, wie noch immer allzuoft verkündet wird, mehr oder weniger nur skizziert. Was zur Komposition selbst gehört und zu ihrem eigentlichen Wesen, das steht in Noten (d. h. Klinge- und Schweigezeichen), vom Komponisten auf- und ausgeschrieben; alles andere ist Beiwerk und muß Beiwerk bleiben!

Für Bachs Musik und ihre engere Zeitgenossenschaft beginnt diese Erkenntnis sich endlich durchzusetzen, aber zu der anders gearteten Tonsprache des so beredten Heinrich Schütz liegt der Weg größtenteils noch verschüttet, wie verhältnismäßig zahlreiche Neuausgaben Schützscher Werke zum „praktischen Gebrauch" beweisen. Am einwandfreiesten und am wenigsten bedenklich erscheinen darin die ohne Begleitung ausführbaren mehrstimmigen Gesänge. Viele der kleineren und größeren instrumental begleiteten Singstücke dagegen sind oft arg entstellt, weil sie, als vermeintliche „Skizzen" in Ausdruck und Zeitmaß mißverstanden (in gewiß guter Absicht), von „Bearbeitern" durch allerhand wesensfremde, übertünchende Zutaten vervollständigt, „belebt", kurz: fertigkomponiert werden sollten.

Dieses unberechtigte, entstellende Fertigkomponieren — eine hoffentlich bald überwundene Folge falsch gedeuteter und dilettantisch ausgenutzter musikwissenschaftlicher Forschungsergebnisse — besteht in erster Linie darin, daß die für einen sehr großen Teil der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts charakteristischen bezifferten Baßstimmen zu einer gewöhnlich recht unruhigen, gekünstelt oder gar aufdringlich wirkenden, nahezu unterschiedslos vierstimmig gehaltenen Orgel- oder Klavierbegleitung ausgearbeitet werden, die in der Regel fast jeden unbefangenen und feinfühlenden Musiker zum mindesten befremdet. Das Befremden kommt aber nicht auf, wenn die nachgeschriebene (hinzugefügte) Begleitstimme ruhig und einfach gesetzt ist und dadurch nur als harmonisch füllender, stützender Untergrund erscheint, auf welchem die vom Komponisten herrührenden melodischen (Haupt-)Stimmen sich um so deutlicher abheben, je weniger sie in ihrer Rhythmik oder sonstigen Gliederung durch die nachgeschaffene Begleitung (über dem bezifferten Baß) gehemmt oder belastet werden. Diese Begleitung ist in früherer Zeit, also auch bei Schütz, im allgemeinen nicht aufgeschrieben worden, sie wurde bekanntlich improvisiert und wird es glücklicherweise von einigen Befähigten auch heute noch. Ihre ausführliche Niederschrift unterblieb aus guten Gründen, denn sie gehört einmal, wie die alten Theoretiker bestätigen, nicht zur Komposition selbst, sondern vielmehr zum Vortrag (der sich ja heute auch bei moderner Musik nicht in Noten eindeutig ausdrücken läßt), und außerdem war die Wahl des Begleitinstruments ziemlich frei. Eine die Eigentümlichkeiten z. B. der Orgel ausnützende und dementsprechend ausgeschriebene Begleitstimme ist aber nur Orgelstimme, während vom bezifferten Basse aus mit jedem akkordfähigen Instrumente (Harfe, Laute, Viola, Cembalo u. a.) ohne weiteres begleitet werden kann. Jedenfalls hat in der älteren Musik diese füllende und stützende Begleitung an sich kein melodisches Eigenleben, sondern sie ist lediglich Mitklinger, dem Wesen nach ähnlich der Wirkung, wie wir sie heute beim Klavierspiel durch Anwendung des Pedals zu erreichen pflegen. Auch unsere moderne Orchestermusik kann ohne derartige Mitklinger nicht gut auskommen und muß sie, da sie wechselnden Gruppen von Einzelinstrumenten, und zwar nicht nur akkordfähigen, übertragen sind, Note für Note ausschreiben. Kompositorisch wesentlich, d. h. melodisch unbedingt selbständig brauchen diese Stimmen dabei nicht zu werden; sie sollen in der Hauptsache färben, Licht und Schatten verteilen helfen, nicht aber zeichnen. (Diese Vergleiche bitte ich nur als Notbehelfe anzusehen!) Die neuere Musik ist zumeist Malerei, die ältere dagegen farbig getönte Zeichnung oder Zeichnung auf farbigem Grunde. Für die Alten, auch für Schütz, war die Zeichnung: das melodisch (linear) Durchgeführte und darum Selbständige der Inbegriff der Komposition. Und der Charakter der Linienführung hängt davon ab, ob die Zeichnung auf Fern- oder Nahwirkung berechnet ist. Da nun die ältere Musik überwiegend Zweckmusik, also dienende Kunst war und in verschieden großen Räumen wirksam sein mußte, so konnte die Art ihrer Ausführung nicht von vornherein in allen Einzelheiten festgelegt werden. Klarheit, Leuchtkraft, Wärme und besonders Klangschönheit waren und blieben selbstverständliche Erfordernisse, zu deren Erfüllung die Meister des 16. und 17. Jahrhunderts alle erreichbaren Mittel unbeschränkt zuließen. Auch Schütz sagt uns mehrfach in Vorreden zu seinen Werken, wie frei er über ihre Wiedergabe denkt. Mit diesen Andeutungen, die an anderer Stelle noch eingehend begründet werden sollen, kennzeichnen wir die

Hauptrichtschnur für zweckmäßige Gestaltung von Begleitstimmen in Schützscher Musik.

Die meisten und schwerwiegendsten Mißverständnisse offenbaren sich wohl bei der Interpretation der noch längst nicht in ihrem vollen Werte erkannten „kleinen geistlichen Konzerte“. Diese überaus empfindungstiefen Kunstwerke gehören dem zu Schützs Zeit neuen rezitierenden Stil an, verlangen also freieste, eindringliche Deklamation. Mit welchem Recht verunstaltet man diese wahrhaft großartigen Gesänge durch Hinzufügung einer motivisch gebundenen Orgelbegleitung, die die meisten agogischen Akzente nahezu einebnet? Auf solchen Wegen kommen wir bestimmt nicht zu Schütz! Und dabei ist das Notenbild gerade dieser Stücke so eindeutig, so einfach! Es zeigt eine ungehemmt und wechselvoll sich bewegende singende Stimme (oder mehrere) und einen wesentlich davon unterschiedenen, meist ruhig gehenden oder bisweilen stehenden Begleitbaß. Man braucht sich mit den zu ergänzenden Akkorden nur an die Dauer seiner notierten Töne zu halten, dann hat man die Bewegung, die den eben erwähnten „Mitklingern“ zukommt, und die Singstimme kann frei und wortsinngemäß vortragen mit einer Wirkung, von der so mancher „Bearbeiter“ bisher wohl recht wenig ahnte.

Der freie Vortrag ist für die Wirkung der Schützschen Musik überhaupt von ausschlaggebendem Belang. Nichts schadet ihr mehr als bloß äußerlich korrektes, metrisch gleichförmiges Absingen und Abspielen, denn sie will Dienerin des Wortes sein in den kleinen wie in den großen Werken. Der Meister selbst sagt uns das verschiedentlich in Vorreden. Er warnt besonders vor Zeitmaßen, die die Deutlichkeit des Wortes gefährden. Freilich muß nun das Notenbild seiner Kompositionen erst wieder richtig verstanden werden, und in dieser Hinsicht bleibt für die Allgemeinheit noch viel zu tun, aber die Mühe ist verschwindend gering gegenüber dem sicheren Lohn. Nach Bach auch Schütz dem deutschen Volke zurückzugewinnen, das ist in dieser schicksalsschweren Zeit ein höchst erstrebenswertes Ziel. Möchte es erreicht werden vor allem durch die Einsicht, daß auch in der Musik die Kunst eines großen Meisters nichts Unvollkommenes sein kann!

Schütz und Händel

Von Dr. Rudolf Steglich / Hannover

Wir wissen nicht, ob Händel Schützsche Musik gekannt hat. Wir können nur vermuten, daß er in dem seiner Vaterstadt Halle nahen Weißenfels, wo seine musikalische Begabung zum erstenmal an die größere Welt trat und der Anstoß zu ihrer Entwickelung gegeben wurde, auch von dem vorbildlichen, ehrwürdigen Menschen und Musiker hörte, der hier seine zweite Heimat und noch im Alter seine liebste Zufluchtsstätte gehabt hatte. Wir fühlen aber, wenn wir beider Wesen uns gegenwärtig halten, wie in dem um hundert Jahre Jüngeren die besten Kräfte des Älteren weiterleben. Wir haben im Anblick dieser beiden Gipfelgestalten wie nirgend sonst in der deutschen Musikgeschichte die Empfindung im Einfachen, Ursprünglichen gegründeter Natur und zugleich das Hochgefühl weiter, freier Sicht.

* * *

Tongedanken einfachster, allgemeingültiger Prägung sind die Bausteine der Werke Schützens. Das als ein Erbteil der hohen musikalischen Volkskultur des 16. Jahrhunderts damals noch lebendige völkische musikalische Sprachgut hat bei keinem andern Musiker der Zeit solche durchgeistigte Gewalt wie bei ihm. Und nur einer kam noch in späteren Zeiten, als jenes Erbe schon zu zersplittern begonnen hatte, dem es in ungebrochener Frische zu Gebote stand: Händel. —

Wo das Wort hinzutritt, scheinen Schützs einfache Tongestalten unmittelbar aus diesem herausgewachsen. Aber Wort und Ton sind bei ihm doch nicht so miteinander verbunden, daß die Musik am Wort als dessen Dienerin hängen bliebe. Sie dringt vielmehr hindurch zur gemeinsamen Lebensquelle. Wenn etwa in einer der Symphoniae sacrae die Eltern Jesu zu dem Zwölfjährigen im Tempel die Worte sprechen: „Mein Sohn, warum hast du uns das getan?“, so läßt Schütz nicht nur beide übereinstimmend „richtig deklamieren“; er sieht den Eltern ins Herz, der erregteren Mutter, dem gefaßteren, strengeren Vater, danach unterscheidet sich auch seine Musik: sie gibt jener die empfindsameren Akzente („Mein Sohn!“) diesem die härteren („Du“); während die geängstete Mutter mit ihren Worten immer vorauseilt, greift der Vater nur einmal vor, sehr bezeichnend mit dem „warum“. Und die Gewalt der Musik wächst mit der Gewalt des Textinhalts: David klagt um seinen Sohn Absalon, der Engel der Verkündigung erscheint Maria, die Auferstehungshistorie steigert sich zu allgemeinem Viktoriajubel, zerschmetternde Anklage braust über Saulus herein. — Alles Leben, das aus jener Quelle jenseits von Musik und Sprache hervorbricht, ist hier Bewegung, Handlung. Dramatische Kräfte beseelen jede kleinste Welle und treiben den großen Strom. Aber es ist keine Dramatik, die nach äußerer Schaustellung verlangt (obwohl Schütz auch die erste deutsche Oper geschrieben hat). Seelisches und Körperhaftes sind in dieser Bewegung schon eins geworden. Es ist eine Dramatik des inneren Gesichts. Nichts bezeugt das so offenkundig wie die Vorschrift Schützens, bei Aufführung seiner Auferstehungshistorie nur den Evangelisten der Gemeinde sichtbar aufzustellen, alle andern, also gerade die handelnden Personen, im Verborgenen.

In dieser Welt der inneren Sinne verliert z. B. auch die motettische Zweistimmigkeit der Personen in der Auferstehungshistorie das Befremdliche.

Keiner aber ist künftighin so stark von dem Geist dieser innerlichen Dramatik erfüllt gewesen wie Händel. Wohl hat sich Händel zunächst der Oper hingegeben. Aber die größte Tat seines Lebens, durch die er erst ganz zu sich selber kam, war die Wendung von der Oper zum Oratorium. Das ist eben die Wendung zu jener Schützschen inneren Art des dramatischen Empfindens. Denn die Dramatik des Oratoriums ist nichts anderes als eine Dramatik des inneren Gesichts. —

Wie die Form einer Schützschen Schöpfung „oratorischen" Geistes aus einfachen Keimen aufgebaut ist, hat mit der natürlichen Einfachheit volksmäßiger Kunst allerdings nichts mehr zu tun. Es liegt Schütz wenig daran, aus einem solchen Keim sozusagen pflanzenhaft, mehr nach gewissen rhythmischen und melodischen Trägheitsgesetzen als aus eigener, freier Kraft eine Melodie wachsen zu lassen. Er weiß wohl, welche Schönheit einfache Melodien haben können; die besten der alten geistlichen Weisen scheinen ihm „mehr von den himmlischen Seraphim zum Lobe ihres Schöpfers als von Menschen erdichtet". Aber doch gilt ihm die Erfindung von Melodien, der Kultus des Einzeleinfalls allein nicht als vollwertig, da „fast kein Musicus sey, welcher nicht etwa eine Melodey aufsetzen könne". Er wendet seine Zeit lieber an „mehr sinnreiche Inventiones", an „Aufsetzung einer künstlichen Komposition." Die „sinnreichen Inventiones" aber sind B a u g e d a n k e n. Die „künstliche Komposition" ist das B a u w e r k selbst, das aus Motiven, Themen, Melodien als den Bausteinen „komponiert" ist. Schütz will Baumeister sein. Die große Bewegung der Dinge und Empfindungen zu meistern, kraft seines Schöpfergeistes aus dem flutenden Nacheinander der Kleingestalten ein von allem Wirren, Zufälligen freies Kunstwerk emporzuheben, ist sein heißes Verlangen. Die Fülle der Gesichte zu bannen, bemächtigt er sich aller Ausdrucksmittel und -formen, die alte und neue Zeit ihm bieten, mischt Einzelstimmen und -instrumente, Gesangs- und Kapellchöre, psalmodierenden, rezitierenden, ariosen Gesang; Motette, Madrigal, Konzert überschreiten ihre Grenzen, gehen ineinander über, streben vereint nach neuen, vielfältigen, größeren Zusammenhängen. Welcher Name faßt noch den Reichtum, die Spannweite der Bauphantasien? Nur ein freiester, allgemeinster: Symphoniae sacrae...

Wer diese Kunst der großen, freien musikalischen Architektur auf ihren Gipfel führte, war Händel. Auch ihm ist nicht die Kleinform, die „Materialfrage", sondern der große Aufbau, der Baugedanke das Wesentlichste. Darauf deuten schon seine sogenannten „Plagiate", ebenso jene Fälle, wo er Teile eigener Schöpfungen zum Aufbau neuer wieder verwandte. Bereits in seinen Kleinformen aber, besonders in der metrischen Gestaltung, die dem freien Kräftespiel des 17. Jahrhunderts viel näher steht als der glättenden Vernunft des 18., macht sich der baumeisterliche Wille geltend. Und wo Händel einfache lied- oder tanzartige Gebilde schreibt, sind sie vor allem bestimmt, Glieder einer übergeordneten großen Form zu sein, einer Suite, eines Konzerts, einer Oper. Zum Aufbau der großen Formen aber schöpft Händel, wie Schütz, aus allen Hilfsquellen seiner Zeit, ältesten wie neuesten, und wie Schütz gewinnt er dadurch eine in seiner Zeit einzigartige Mannigfaltigkeit und Weite der Formen. Was ist ihm etwa die „Suite"? Eine Form, die er mit Inhalt füllt? Nein, nur ein Angriffspunkt für seinen eigenen Formwillen. Man halte eine der Bachschen Suitensammlungen neben die von Händel selbst herausgegebene Sammlung, um die Eigenmächtigkeit, die Vielseitigkeit dieses Formwillens recht zu empfinden. Von einer gemeinsamen Suitenform ist da nicht mehr viel zu spüren, jedes Werk folgt seinem eigenen Gesetz. Nur die Bestimmung für dieselbe sozusagen „gesellschaftliche" Aufgabe und für dasselbe Instrument schließt die einzelnen noch zusammen. Dasselbe gilt von allen andern Händelschen Formen bis hinauf zu den gewaltigsten aller musikalischen Architekturen, seinen Opern und Oratorien.

Das im Einfachen, Ursprünglichen wurzelnde Gefühl, der dramatisch bewegte Geist, der baumeisterliche Wille, diese drei Formkräfte, die der Musik Schützens und Händels eingeboren sind, nicht etwa von fremder Seite eingeimpft — wie hätten sie sonst solche wurzelstarke Werke hervorbringen können! — diese drei Kräfte wurden bei allen beiden durch das Erlebnis Italien in ganz besonderer Weise gefördert.

Die innige Berührung mit einem andern Volkstum, zumal einem von so starker musikalischer Kultur wie das Italiens stärkte die Allgemeingültigkeit des musikalischen Ausdrucks. War im Deutschland der Händelzeit das Musikleben schon mehr in ständische und kirchliche Bezirke abgegrenzt, die Neigung, sich in besonderem engeren Kreise abzuschließen, verbreiteter als hundert Jahre vorher, so war andererseits im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts der Musikhimmel Italiens um so klarer. Händel konnte hier um so mehr seine Neigung zum Einfachen, Allgemeingültigen kräftigen. Aber er entfernte sich damit von jener damals (und in zunehmendem Maße bis in unsere Tage) in Deutschland vorherrschenden Geistesrichtung. Äußeres Lebensschicksal hängt hiermit

zusammen. Schütz konnte seine Lebensarbeit in Deutschland aufnehmen, er konnte sein großes Psalmwerk 1619 „dem deutschen Volke" widmen, unmittelbar danach begann die Zersplitterung, die auch ihn zeitweise ins Ausland trieb. Da Händel ebenfalls „einer Nation dienen" wollte, da er für sein Schaffen die Wechselwirkung mit einem großen Publikum brauchte, ging er nach dem verwandten, aber freiheitlicheren und einheitlicheren England.

Besonders tief und nachhaltig wurde der lebhafte Geist beider Künstler angeregt durch die dramatische Musik Italiens. Schütz, der seine italienischen Lehrjahre in der bewegten Zeit des Werdens des neuen dramatischen Stils verlebte, ward dessen erster Vorkämpfer in Deutschland. Händel, der in Italien die höchste Form jenes Stils, die Oper, zu klassischer Reife entwickelt vorfand, trat selbst mit seinen Opernschöpfungen in die oberste Reihe der europäischen Opernklassiker. Daß beide über dem italienischen dramatischen Wesen nicht sich selbst verloren, nicht zu verlieren brauchten, weil sie ein eingeborenes dramatisches Empfinden in sich trugen, zeigt das starke Hervortreten dieses eigenen Empfindens durch die italienischen Formen hindurch: die Neigung zur Dramatik des inneren Gesichts. Wie sie sich so zu der italienischen Kunst stellten, auch wie sie den Zauber der Monodie mit dem Reiz der alten kontrapunktischen Satzkunst zu verweben wußten, ist nur ein Zeichen für ihr Streben nach Weitung des Kraftbezirks und nach Einigung und gegenseitiger Befruchtung der Kräfte.

Wie es immer geschah, wenn deutsche Künstler nach Italien wanderten, war das am heißesten von ihnen Ersehnte die Klarheit der italienischen Form. Die dramatische Grundstimmung, das Empfinden der Welt als einer gewaltig strömenden Bewegung, einem Zusammenballen und Sichfliehen von Kräften, war damals wohl auch in Deutschland aufgewacht und hatte hier nicht weniger Stärke als in Italien (doch mehr Schwere). Auch war wohl hier wie dort der Wille, sie künstlerisch zu fassen. Italien aber, wo bei allem Barocküberschwang klarer, ordnender Geist der Renaissance stets heimisch blieb, fand zuerst die Form und bildete sie am klarsten weiter. So gewann an deren Vorbild der baumeisterliche Wille Schützens und Händels die Fähigkeit, klarere, faßlichere und weiter gespannte musikalische Formen zu bilden, als es ihre weniger von italienischem Wesen berührten Landsleute vermochten. Und so konnten auch beide, da sie ihre Vorbilder mit schöpferischem Geist aufnahmen, über die italienische Form hinaus zu neuen Gestaltungen vordringen; auch hieraus entspringt die Mannigfaltigkeit der Formen, die uns schon an anderer Stelle vors Auge trat. Die Krone dieser Neuschöpfungen, aus der Vereinigung deutschen, italienischen und englischen Geistes hervorgegangen, ist das Händelsche Oratorium.

Letzten Endes wuchsen die Kräfte, die die Werke Schützens und Händels aufbauten, aus der umfassenden Einheit des Lebens, das in ihnen war. Das stärkste Zeugnis dieser Einheit ist: Ihre Musik kennt keine Trennung zwischen diesseits und jenseits. Die Sonne braucht ihre religiöse Empfindung nicht erst durch gemalte Scheiben hindurch zu erwärmen, und ihre Musik braucht nicht erst auf den Orgelchor hinaufzusteigen, um durch die Empfindung des Allverbindenden erhoben zu werden. Beide sind keine Kirchenkomponisten im strengen Sinne. Wie wäre es sonst möglich, daß Schütz, „der größte deutsche Kirchenkomponist des 17. Jahrhunderts", obwohl wie Händel Protestant, am protestantischen Choral fast ganz vorbeigeht! Schütz empfindet, wie Händel, den Gebrauch konfessionell gebundener Formen als Fessel. Aus dem gleichen Grunde greifen beide immer wieder zum Bibeltext selbst, als der ursprünglichen noch nicht durch die Umschreibungen ihrer dichtenden Zeitgenossen getrübten Quelle. Aus dem gleichen Grunde kennt ihre Musik nicht jene Starre des Rhythmus, die als ein Kennzeichen der Kirchlichkeit gepflegt wird. Schütz tritt dieser Starrheit ausdrücklich entgegen. Seine Melodien zu den Beckerschen Psalmen notiert er „der größeren Lebhaftigkeit des Vortrags wegen" in kleineren Notenwerten als üblich und fügt noch bei, die Melodie sei „viel anmutiger ohne Takt nach Anleitung der Worte" zu singen. Er fordert also für die Psalmen den gleichen vollen, freien Lebensrhythmus, der im weltlichen dramatischen Gesang pulsiert. Diejenigen Schöpfungen aber, in denen der volle, freie Rhythmus — nur zu oft von neuzeitlichen Auslegern verkannt! — am stärksten und weitesten schwingt, in denen Diesseitiges und Jenseitiges am innigsten und gewaltigsten sich vereint — Gipfelwerke europäischer Kultur —, sind wiederum Händels Oratorien.

* *

Das Gemeinsame herauszuheben, das die beiden großen Gestalten Schütz und Händel verbindet, darauf kam es hier vor allem an. Denn nicht in dem, was sie unterscheidet, sondern eben in ihrem Gemeinsamen liegt zunächst ihre Bedeutung für die Gegenwart. Die Kräfte, von denen beide erfüllt waren und die ihren Werken das Leben gaben, sind im Laufe zweier Jahrhunderte mehr und mehr verschüttet worden. Aber es sind dieselben Kräfte, die wir heute dringender als je zum Leben nötig haben.

Das zehnte Deutsche Bachfest in Breslau

7. bis 9. Oktober 1922

Von Dr. Alfred Heuß

Nach dem neunten Bachfest der Deutschen Bachgesellschaft in Hamburg, das nicht ohne Eitelkeit auf fünf Tage ausgedehnt worden war und sogar zwei der größten Werke Bachs (die Matthäuspassion und die Hohe Messe) gebracht hatte, bedeutete das Breslauer Bachfest wieder eine Rückkehr zu den bewährten Traditionen der Gesellschaft, die man gut tun wird, auch in Zukunft aufrechtzuerhalten. Das Fest dauerte drei Tage, die Zeit war sehr glücklich eingeteilt, die Veranstaltungen dauerten nicht zu lange, so daß trotz ihrer großen Zahl — im ganzen sieben resp. acht — sich keine Übermüdung einstellte. Zum erstenmal ist indessen ein Bachfest im Herbst abgehalten worden, was seine Vor- und Nachteile hat. Wir wissen nicht, wie sich die Lage Deutschlands in den nächsten Jahren gestalten wird. Läßt sich das Musikleben einigermaßen in der jetzigen Ausdehnung aufrecht erhalten, so stellt sich zunächst einmal heraus, daß Musikfeste, die großen deutschen Meistern einer lebendigen Vergangenheit gewidmet sind, immer zahlreicher werden, die Bachfeste nicht wie bisher die einzigen bleiben. Händelfeste dürften etwas Regelmäßigeres werden, und allmählich erhebt auch Heinrich Schütz, der bis dahin innerhalb der letzten Bachfeste seine Unterkunft gefunden hatte, sein aristokratisches Haupt zu immer selbständigerer Höhe. Das erste Heinrich-Schütz-Fest in Dresden fällt mit dem 250. Todestag des Meisters in diesem November zusammen, und es ist, einigermaßen praktikable Musikverhältnisse vorausgesetzt, zu erwarten, daß diese Feste, die eine besondere Pflege altitalienischer Musik einschließen, eine regelmäßige Einrichtung werden. Schließlich verfolgen sie alle ein ähnliches, nur immer wieder erweitertes Ziel, zu einem guten Teil kommen auch die gleichen Besucher als die eigentlichen Interessenten in Betracht, so daß es denn auch wohl an der Zeit sein wird, daß die einzelnen Veranstaltungen sich miteinander ins Benehmen setzen, damit die Feste sich nicht drängen. Wir hatten dieses Jahr das Händelfest in Halle, die Göttinger Opernfestspiele, das Breslauer Bachfest, und bevor steht uns noch das Dresdener Heinrich-Schütz-Fest. Das ist reichlich viel, so daß sich gerade auch die Frage erhebt, ob die Neue Bachgesellschaft gut daran tut, ihre Feste, wie es nach dem Kriege üblich geworden ist, jährlich zu veranstalten und nicht, wie früher, alle zwei Jahre. Wir sind uns darüber klar, daß Entscheidendes in der Pflege Bachs gerade durch die Tätigkeit der Neuen Bachgesellschaft erreicht worden ist, man weiß heute, d. h. jeder kann es doch wissen, wie ihrem allgemeinen Wesen nach Bachsche Werke aufzuführen sind, gerade auch die Kantaten haben eine ungeahnte Verbreitung gefunden, und es ist hier noch kein Absehen zu erschauen. Wenn nun Bach auch für alle Zeiten unausschöpfbar bleiben wird, so stellt die Zeit doch immer wieder neue Aufgaben, in die sich gerade auch die Bachgesellschaft zu teilen haben wird.

Allerdings haben die heutigen Zeiten insofern andere Verhältnisse herausgebildet, als viele Mitglieder, die früher zu den regelmäßigen Festbesuchern gehörten, heute ohnedies nicht mehr zu entfernten Festen fahren können und die Hauptzahl der Besucher die einheimische Bevölkerung und ihre nähere und weitere Umgebung stellt, wie es auch jetzt in Breslau der Fall war. Der Andrang war außerordentlich stark, und es ist unverkennbar, daß die Bachgesellschaft mit der Abhaltung eines ihrer Feste einer Stadt, einer Gegend eine große Freude bereitet. Zudem hat sich der Zweck der Bachfeste zu heutiger Zeit in einer besonderen Art vertieft. Sie sind an gefährdeten Punkten Deutschlands innige und starke Symbole des deutschen Gedankens geworden, und man wird es von hier aus sehr begrüßen, wenn, da seit längerem das Gesuch vorliegt, auch eine Stadt im besetzten Gebiet als Festort gewählt wird. So kann man natürlich auch die Auffassung vertreten, daß, solange die Anträge zur Abhaltung von Bachfesten so zahlreich einlaufen wie seit dem Krieg, diesem Verlangen alljährlich willfahrt werden möge, wenn sich dabei auch herausstellt, daß die eigentliche Bachgemeinde sich seltener versammelt wie sonst und manche zudem das Verlangen treibt, auch einmal ein Händel- oder ein Schützfest zu besuchen. Herzlich dürfen wir uns darüber freuen, daß alle diese Feste mehr als nur gewöhnliche Musikfeste sind, weil jeder denkende Besucher unwillkürlich fühlt, daß sie sich auf Grundlagen deutschen Wesens aufbauen, die zu unserer Erstarkung dringend notwendig sind.

Man hat am Breslauer Bachfest davon abgesehen, alte Breslauer Musik ans Licht zu ziehen, ein Vorgehen, wie es seit dem letzten Leipziger und Hamburger Bachfest hinsichtlich dieser alten Musikstädte üblich zu werden begann, so daß man denn in die frühere Musikkultur Breslaus, die sehr bedeutend sein soll, keinen Einblick erhielt. Man tat aber schließlich etwas Wichtigeres, indem man Heinrich Schütz gehörig zu Worte kommen ließ. Das lag nahe, da Breslau in Max Schneider, dem Professor der Musikwissenschaft an der Universität und Dirigenten des Breslauer Bachvereins, einen Schütz-Spezialisten besitzt, dem wir in der Bearbeitungsfrage Schützscher Werke sehr viel verdanken. Schneider steht in Sachen Schütz' in Breslau aber nicht allein da, indem W. Reimann, Kantor und Oberorganist der Haupt- und Pfarrkirche zu St. Maria Magdalene, sowohl in seinem Orgelkonzert, der ersten Veranstaltung des Festes, als auch besonders in dem Festgottesdienste Schütz in den Vordergrund stellte und sich mit seinem Kirchenchor als ein derart trefflicher Dolmetscher Schützscher Kunst erwies, daß man nur sagen kann, Breslau stehe gerade auf diesem Gebiet wohl an erster Stelle in Deutschland. Überhaupt stand man einem überaus gesunden, natürlichen und geistessichern Musizieren gegenüber, man merkte ohne weiteres, daß Breslau schon lange zur älteren Kunst innige Beziehungen hat und die Beziehungen, die zu dem frühesten und tatkräftigsten Förderer der Bachschen Kantatenkunst, dem Breslauer Mosevius, führen, aufrecht erhalten geblieben sind. Denn was selten vorkommt,

auch der erste Orchesterdirigent der Stadt, der naturgemäß sein Hauptgebiet in der späteren und gerade auch modernen Kunst zu erblicken hat, Prof. Dr. G. Dohrn, zeigte sich mit der Bachschen Kunst vollauf vertraut, und wenn einiges in seinem Bachkonzert nicht wirklich gelang und befriedigte, so sind hierfür keine Gründe maßgebend gewesen, die in mangelndem Vertrautsein mit dem Stil ihre Ursache haben. Eine Erörterung von Fragen prinzipieller Art braucht sich an dieses Bachfest auch nicht anzuschließen, ohne weiteres darf man der Freude Ausdruck geben, daß in einer musikalisch im ganzen nicht so sehr beachteten Stadt wie Breslau Bach und überhaupt alte Musik ohne viel Aufhebens ebenso musikverständig wie musikfreudig geboten wird. Es steckte etwas von dem alten tüchtigen Kantorengeist, der ganz besonders die frühere deutsche Musik so groß werden ließ, hinter diesem Fest, und wenn wir ein Wort wieder zu Ehren zu bringen haben, so ist es das Wort Tüchtigkeit. Das nützt uns zur Zeit mehr wie alle Genialitätsduselei.

In drei Kirchen-, zwei Saalkonzerten und einem Festgottesdienste gelangten nun eine große Anzahl vokaler und instrumentaler Art in schönster Anordnung zum Vortrag. Das Orgelkonzert war vorzüglich dem 17. Jahrhundert gewidmet. Schein, Schütz und der weiteren Kreisen unbekannte Husumer Organist und Komponist Nikolaus Bruhns (1666—1697) bestritten das vokale, Buxtehude, Pachelbel, Bruhns und Bach das organistische Programm. Das Konzert nicht besuchen zu können, tat mir besonders des 100. Psalms von Bruhns wegen leid, der in diesem Stück das Menschenmögliche in melismatischem Jubilationsgesang von dem Tenor verlangt. Der Psalm, von Georg Walter gesungen und bearbeitet, ist im Verlag O. Stahl (Berlin) erschienen und soll eine sehr starke Wirkung ausgeübt haben. Daß man Schein mit zwei sehr schönen Stücken aus seinen Opella nova berücksichtigte, war besonders verdienstlich. Schein ist in R. Wustmanns Geschichte der Musik in Leipzig ziemlich übel mitgespielt worden, so daß treffsichere Aufführungen seiner Werke noch einen besonderen Zweck haben. Den ausgezeichneten Orgelspieler Reimann konnte man dann auch im zweiten Kirchenkonzert hören, wo er Bachs Passacaglia und das Variationenwerk: Sei gegrüßet — allerdings nicht vollständig — mit einer Klarheit und Musikalität spielte, die da zeigten, welch treffliche Organisten aus Straubes Schule fortwährend hervorgehen. Welch herrliche Orgel besitzt aber auch die Maria-Magdalenenkirche! Das erste eigentliche und von Dohrn geleitete Kirchenkonzert war lediglich Bach gewidmet, dessen zwei mittelgroße Werke, die Trauerode und das Magnifikat, die ganz besondere Solokantate „Widerstehe doch der Sünde" umrahmten. Leider fiel gerade dieses menschlichste Dokument Bachs so etwas wie ins Wasser, weil es weit über die Kräfte der auch unpäßlich werdenden Altistin (Fr. Erler-Schnaudt) ging, so daß überhaupt nur die erste Arie gesungen wurde. Aber auch im Orchester war der Vortrag falsch angelegt, von der Heftigkeit, die in diesem Stück geradezu tobt, war kaum etwas zu merken. Ich versprach in den von mir verfaßten Bemerkungen des kleinen Bachfestbuchs, auf diese Kantate in unserer Zeitschrift näher zu sprechen zu kommen, was denn auch bald geschehen wird. Der Vortrag der beiden anderen herrlichen Werke wies gerade im Chorteile hochbedeutende Partien auf, enttäuschte aber auch nicht ganz selten. Überaus erfreut durfte man sein, mit welcher Einheitlichkeit und Selbstverständlichkeit während des ganzen Festes die Fermaten in Chorälen behandelt wurden, was nach den Grundsätzen geschah, wie sie an dieser Stelle vor einem halben Jahre ausführlich behandelt worden sind, eine Einheitlichkeit, wie sie bis dahin den Bachfesten fehlte. Man bedauerte auch geradezu, daß in der Trauerode nur zwei Choräle gesungen wurden, denen Dr. Dohrn einen überaus schönen und sinnigen Vortrag angedeihen ließ. Das Werk wurde nämlich in der bekannten Umdichtung Rusts geboten, der ihm eine größere Anzahl Choräle eingefügt hat. Rusts Verfahren ist sicher ganz unbachisch, aber es ist wirklich so, daß wir uns freuen, auch in diesem Werk Chorälen zu begegnen. In der geistig durchgearbeiteten Art, wie heute Bachsche Choräle vielfach gesungen werden, gibt es nun einmal auf dem Gebiet einfach-tiefsinniger Choralkunst kaum etwas Herrlicheres wie die Bachschen Choralsätze.

Sehr viel wäre nun über Schütz zu sagen, sonderlich deshalb, weil er im Festgottesdienst mit nicht weniger als vier Werken das Hauptwort führte und unmittelbar Bach (Kantate: Bringet dem Herrn) gegenübergestellt war. Es zeigte sich, daß Schütz weit besser in den heutigen Gottesdienst paßt als Bach, dessen konzertierender Arienstil immer so etwas wie einen Bruch in der ganzen liturgischen Ordnung herbeiführt. Etwas anderes ist es mit den großen Chorsätzen, als Ganzes gehört für unser heutiges Empfinden eine Bachsche Kantate weit mehr in das Kirchenkonzert als in den Gottesdienst. Bei Schütz kommen als weitere günstige Momente hinzu, daß ein großer Teil seiner Werke a cappella gesungen werden kann, ferner aber, daß sie fast durchgehends reines Bibelwort enthalten. Dem kirchlichen a cappella-Gesang bietet Schütz die herrlichsten Aufgaben, er rechnet aber, was auch aus seinen Vorreden immer wieder hervorgeht, auf geistige Dirigenten. Der Gottesdienst hatte sein Hauptstück in dem doppelchörigen 6. Psalm, ein Werk, das nicht minder zu Spekulationen reizt wie die im zweiten Kirchenkonzert gebotene 16stimmige Instrumentalmotette von 1619: Ist nicht Ephraim mein lieber Sohn, ein tiefsinniges Gegenstück zu dem ebenfalls von Max Schneider bearbeiteten Konzert: Zion spricht. Man kommt bei diesem Werk aus dem Staunen nicht leicht heraus; mir war's, als wäre es der Vorstellung entsprungen, als wälzte Gott in seinem Haupte den Gedanken, ob er das abtrünnige Israel erretten wolle, und zu der Entscheidung komme, es zu tun. Es gibt schließlich keinen Meister der Tonkunst, der sich an kühnere Vorstellungen gewagt und sie mit einem derart männlichen Geiste bewältigt hätte wie Schütz. Unsere Zeit wird an diesem Manne noch ihre Wunder erleben.

Noch einen weiteren Helden des 17. Jahrhunderts brachte dieses Bachfest besonders zu Ehren, Johann Christoph Bach (1642—1703), Sebastians Eisenacher Oheim. Wagte man es doch ohne weiteres, mit einem seiner Werke, der Kantate „Es erhub sich ein Streit" für zwei fünfstimmige Chöre, Orchester und Orgel, das Fest abzuschließen. Was diese Männer des 17. Jahrhunderts doch für eine ungebrochene, eminente Phantasie haben! Wir hätten uns gerade bei diesem Werk die ganzen modernen Komponisten herbeigewünscht, damit sie wieder einmal an einem neuen Beispiel hätten erleben können, welch kolossale Wirkungen sich auf

Grund eines einzigen Akkords erzielen lassen, wenn ein elementarer Musiker, dessen musikalische Phantasie noch in anderem als harmonischen Kombinationen zu schwingen vermag, hinter ihm steht. Das Werk dürfte nunmehr, nachdem es seit einigen Jahren in der Bearbeitung G. Schumanns (bei Leuckart) erschienen ist (leider ohne Verkürzung der Notenwerte), seinen Weg durch die Konzerte Deutschlands machen. Wir wünschen ihm dabei mit frischester Begeisterung singende Chöre wie in Breslau. Die zwei weiteren Werke dieses Bach gehören dem Sologesang (mit Orchester) an, die bereits allbekannte Solokantate: Ach, daß ich Wassers genug hätte — statt von der Altistin von dem einspringenden G. Walter gesungen — und: Wie bist du denn, o Gott, welches Werk bis dahin unter dem Namen Joh. Phil. Kriegers segelte, von Schneider aber als ein Johann Christoph Bach rekognosziert wurde. Das Werk steht für mich indessen lange nicht so hoch wie das erste „Lamento", was teilweise an seiner Orchesterbehandlung liegt, die selbst einen derart ausgezeichneten Sänger wie Dr. Rosenthal an der sprachlichen wie stimmlichen Entfaltung seiner Gesangskunst hindert. Sicher, Max Schneiders Orchester war gelegentlich zu schwer, der Fehler liegt aber auch an der Orchesterbehandlung, indem Bach zur Unzeit die Instrumente in den Vordergrund stellt. Wie derartige Fragen, selbst bei heftigen Vorwürfen, zu lösen sind, zeigt z. B. J. S. Bach in der Schlußarie der Kantate „Wachet, betet" bei „Schalle, knalle, letzter Schlag!" Dieses Werk bildete in seiner urfrischen Wiedergabe im Schneiderschen Kirchenkonzert schließlich doch den Höhepunkt, wie es denn auch mit Recht an den Schluß gestellt war.

Über die beiden Saalkonzerte können wir uns kurz fassen. Prof. Dohrn spielte mit seinem gut disziplinierten Orchester die H-Moll-Suite — die Flöte trefflich geblasen von Herrn Tschirner — und die Ouvertüre der C-Dur-Suite, erfreute dann aber noch im besonderen durch den echt musikalischen, auch pianistisch bemerkenswerten Vortrag einer Reihe Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier. Ganz erheblich, besonders tonlich, enttäuschte der Cellist P. Grümmer, der außer der D-Moll-Suite ein besonders im langsamen Satz schönes Konzert des Wieners G. Mathias Monn spielte. Wie immer, entzückte die Sopranistin Fr. Leonard, die auf ihre dankbarsten Stücke aber verzichten mußte, weil die teilweise wieder aufgefundene und von G. Schumann rekonstruierte Hochzeitskantate: „Vergnügte Pleißenstadt" der Altistin wegen wegfallen mußte, so daß das Bachfest dieser „Uraufführung" verlustig ging. Lauten Jubel erweckte O. Buschs Violinspiel, der in nicht weniger als drei Werken, der Solo-Partita in H-Moll, dem 4. Brandenburgischen und dem E-Dur-Violinkonzert seine von stärkstem Feuer getragene Kunst „tönen" ließ. Freilich, dem E-Dur-Konzert lassen sich bei ruhigerem, weniger leidenschaftlichem Vortrag auch andere Reize abgewinnen. Und da wir denn schon einmal bei den „Solisten" sind, sei auch noch der geistvollen Festpredigt Geheimrat Smends über den mit einem Rätselkanon versehenen Sonntagstext (Lukas 14, 1—11) gedacht. Auch die zweite, sehr gediegene Sopranistin, Fr. E. Wolf-Brand, sei nicht vergessen. Schließlich gehört hierher auch der Universitätsprofessor Dr. Patzak, der Besuchern des Festes mit einer derart wohltuenden Begeisterung die Schönheiten von Alt-Breslau zeigte, daß jeder Teilnehmer dieser Führung mit besonderem Dank gedenken wird. Heute hat alles derartige einen besonderen, tiefen Sinn erhalten, das von beutelustigen Feinden umgebene Deutschland kann nur durch ein Besinnen auf seine stolzeste Eigenart die ihm gebührende Stellung wieder einnehmen. Und hierzu verhelfen auch frühere Werke einer herrlichen Bau- und bildenden Kunst, an denen Breslau unter den deutschen Großstädten fast einzig reich dasteht.

In der Mitgliederversammlung war dieses Mal der Hauptnachdruck auf den Vortrag gelegt, und in gewisser Beziehung mit Recht. Es galt des Wohltemperierten Klaviers I. Teil (1722) zu gedenken, und da gerade in diesem Jahr der Kantor W. Werker mit seinen Studien, die sich auf dreißig Jahre erstrecken, hervorgetreten ist (in seinem im letzten Heft angezeigten Buche: „Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen usw."), so lag es nahe, den Verfasser auch mündlich zu hören. Der Vortrag war nicht günstig angelegt. Statt daß Herr Werker uns die Hauptresultate seiner Forschungen angegeben und hinsichtlich der Einzeluntersuchung auf sein Buch verwiesen hätte, „rechnete" er uns das C-Dur-Präludium und Fuge aus. Ich möchte vorausschicken, daß die Forschungen Werkers uns den Blick für manches in Bachs Werk schärfen können, an und für sich halte ich diese „Zahlenmystik", als von Bach bewußt betrieben, für ein derart ungeheuerliches künstlerisches Mißverständnis, daß mich noch jetzt ein leises Gruseln ankommt, wenn ich an diese Symmetrie-Rechnungsstunde zurückdenke. Die Sache ist doch, kurz gesagt, schließlich die, daß sich bei einem so organisch schaffenden Meister wie Bach, zumal bei derart architektonischen Gebilden wie seinen Fugen, die sinnreichsten Symmetrie- und sonstigen Kombinationen herausfinden lassen, wenn man sich schon einmal auf derartige Entdeckungsfahrten begibt. Nicht im geringsten würde es mich auch wundernehmen, wenn man selbst zwischen solchen Werken Beziehungen fände, die nachweislich nichts miteinander Direktes zu tun haben, und zwar deshalb, weil sie eben dem gleichen, so organisch wie die Natur schaffenden Genius entsprungen sind. Daß je ein Präludium und Fuge zusammengehören, habe ich nie anders als bei einem Bach selbstverständlich angenommen, und bei manchen läßt sich dieser Zusammenhang ohne weiteres nachweisen. Es schadet nun sicher nichts, wenn dieser noch im einzelnen nachgewiesen wird, das aber stelle ich in Abrede, daß die Werkersche Methode der künstlerischen Praxis irgend etwas nützt. Die Vorstellung, daß Bach für seine Fugen zum voraus einen detaillierten Bauplan entworfen habe, ist für mich eine unnötigste Unmöglichkeit, wobei auch ich die Anschauung vertrete, daß es in dem Kopf eines derartigen Genies denkbar hell und klar ausschaut und nichts von der romantischen Genieverschwommenheit in ihm zu finden ist. Indem Werker dieser Genieerklärung das strikteste Gegenteil entgegensetzt, kann sein Buch manches Gute wirken. Zu einem Rechenkünstler wollen wir Bach aber trotzdem nicht machen und uns bewußt bleiben, daß bei aller Klarheit des Geistes ein wunderbar beschaffenes Triebleben der Schöpfer großer Kunstwerke gewesen ist.

Die Wiener Philharmoniker in Buenos Aires

Von Johannes Franze / Buenos Aires

Soll man dieses Meisterorchester loben? Hieße es nicht Eulen nach Athen tragen, wollte man die Klangbacchanale, die die Philharmoniker schönheitstrunken feierten, und die wir epikuräisch genießen durften, mit dürren Worten zu beschreiben versuchen? Die Reise des Orchesters nach Südamerika war jedenfalls von grundlegender Bedeutung für die Pflanzung einer musikalischen Tradition inmitten künstlerischer Urwaldgebiete. Das orchesterlose Musikzentrum Südamerikas erlebte zum ersten Male den Klangrausch der modernen Orchesterkultur, bewunderte die bis zur höchsten Vervollkommnung gesteigerte Spieldisziplin der Wiener und feierte Weingartners geniale Führerschaft in wahren Orgien des Beifalls. Neben dem Moment der künstlerischen Höchstleistung als solcher kommt für uns in erster Linie das Kunsterzieherische in Frage. Die Konzerte der Wiener Philharmoniker haben für uns den Wert eines aufgestellten Ideals. Sie sind uns, was die restlose Meisterung des Stofflichen anbetrifft, ein Modell gewesen, dessen nachwirkende Kraft für die Weiterentwicklung unseres künstlerischen Lebens von grundlegendem Einfluß sein wird. Die eigentliche Bedeutung der Südamerikareise dieses „tönenden Mikrokosmos", dessen Klangwunder aus unerschöpflichen Schönheitsquellen gespeist zu werden scheinen, wird erst klar, wenn man sie in den geschichtlichen Zusammenhang der Ereignisse während der letzten beiden Jahre hineinstellt, worüber ich in verschiedenen früheren Artikeln (Konzert- . und Opernverhältnisse in Buenos Aires, Z. f. M. 88, S. 461; Arthur Nikisch in Buenos Aires, ebenda, S. 595) ausführlich gesprochen habe.

Nachzutragen ist noch folgendes: Der Ruf nach moderner Sinfonik erscholl gerade während der Anwesenheit Nikischs lauter als je in allen Lagern der argentinischen Presse. Unterdessen war die Frage eines ständigen Orchesters von neuem aufgerollt worden. Die Notwendigkeit, für die geplanten Wagneraufführungen des Jahres 1922 ein Orchester von bedeutend größerer Ausgeglichenheit zu bilden, führte zur Spaltung der bisher einheitlich organisierten Musikerschaft. Aus der Zentralorganisation der Asociacion del Profesorado Orquestral löste sich die Asociacion Sinfonica de Buenos Aires los. Beide traten mit Konzerten vor die Öffentlichkeit, die Sinfonica unter dem begabten Argentiner Celestino Piaggio, einem Schüler Nikischs, die wesentlich schlechtere Profesorado unter dem Russen Zaslawsky. Da verpflichtet Walter Mocchi, der Empresario des Colón, die Wiener Philharmoniker und gab damit den höchsten Ansporn zur Bildung einer Orchesterkultur in Südamerika.

Walter Mocchis Verdienste um die deutsche Oper werden noch übertroffen durch diese Tat, deren Auswirkungen auf den Werdegang der Dinge vorderhand noch nicht abgeschätzt werden können. Er nahm ein außergewöhnlich schweres Risiko in finanzieller und künstlerischer Beziehung auf sich — und siegte auch dieses Mal. Die Wagner-Beethoven-Festwoche des Colón war der Gipfelpunkt alles musikalischen Strebens, der je in Argentinien erreicht worden ist. Der „Ring des Nibelungen" wurde mit den Philharmonikern im Verlaufe einer Woche zyklisch aufgeführt. Beethovens Sinfonien, außer der vierten und neunten, bildeten das Rückgrat der drei eingefügten Orchesterkonzerte. Die Aufnahme des Festspielgedankens in Buenos Aires wird denkwürdig bleiben. Das Publikum ahnte, daß es zum erstenmal künstlerischen Leistungen gegenüberstand, wie sie nur aus einer alten bodenständigen Tradition hervorwachsen können. Über Weingartners Eignung als Theaterdirigent braucht nach dem im vorigen Bericht Gesagten nichts hinzugefügt werden. Als Beethoveninterpret konnte er sich hemmungslos entfalten und riß zu frenetischer Bewunderung der gesamten internationalen Presse des Landes hin. Als Neuheiten führte er Schuberts C-Dur-Sinfonie, Brahms' zweite, Tschaikowskys „Pathétique", die uns Nikisch im vorigen Jahr schuldig geblieben war, Schumanns B-Dur-, Mozarts Es-Dur-, Haydns Oxford-Sinfonie, Mendelssohns „Italienische" und Bruckners „Romantische" vor. Die Schärfe und Plastik der Zeichnung, die Straffheit des Aufbaues, die wohl beispiellose Feinnervigkeit des rhythmischen Empfindens vereinen sich bei ihm zu einer charaktervollen Harmonie. Nicht alles wird in gleicher Weise schöpferisch nachgestaltet: Bruckners „Romantische" war in den Tempis überhetzt, ließ die Grandiosität des Pathos, aber auch das kontemplative Moment und die Simplizität der Empfindung vermissen.

Die Programmbildung blieb im Anfang in völliger Systemlosigkeit stecken, holte aber später manches nach, was versäumt worden war. Ein Orchester von der Bedeutung der Philharmoniker hat geradezu die Pflicht, im Ausland neben der klassischen auch die moderne deutsche Musik zu pflegen. Richard Strauß kam mit „Tod und Verklärung" und „Till Eulenspiegel" viel zu kurz weg. Und von den Klassikern vermißte man Mozarts Jupitersinfonie, mußte man sich angesichts der Philharmoniker um so schmerzlicher mit einem Werk Haydns begnügen, stärkte die frappante Meisterung Vivaldis, Bachs und Händels durch das Orchester die Sehnsucht nach Beispielen aus der Entwicklung der Orchestermusik vor Haydn ebenso wie das Verlangen nach modernen Klangorgien, das durch Strawinskys technisch raffiniertes „Feuerwerk", durch Respighis „Fontane di Roma" (gut instrumentiert, aber ohne originelle Erfindungskraft), Debussys „Le Cour de Lys" kaum befriedigt wurde. Als Komponist konnte Weingartner mit dem „Gefilde der Seligen" einen Erfolg buchen. Die G-Dur-Sinfonie, eine vortrefflich gesetzte, aber inhaltlich eklektizistische Arbeit gefiel durch ihre klanglichen Reize. Die Ouvertüre zu „Dame Kobold" wirkte durch den prickelnden Fluß der Anfangsthemen, denen allerdings ein trivialer Schluß folgt, das Cellokonzert, für das sich Prof. Buxbaum vergeblich opferte, wurde mit kühler Höflichkeit aufgenommen.

Von den Leistungen des Orchesters hinterließen Hörner und tiefes Blech deswegen die stärksten Eindrücke, weil diese Klanggruppen immer die wundesten Punkte unserer eignen Orchester waren. Das große C-Dur-Thema im Schlußsatz von Brahms' erster Sinfonie mit jenem berühmten vollsaftigen „wienerischen" Hörnerton zu hören, der selbst im Riesenraum des Colón nichts von seiner Intensität und absoluten Schönheit einbüßte, die stupende Sicherheit in der Es-Dur-Stelle des

Scherzo-Trios der Eroica zu bewundern, war für alle ein Triumph, die seit Jahren gegen die mangelhafte Schulung der italienischen Hornisten des Colón geeifert hatten. Die Delikatesse und Kraft der Posaunen, die makellose Reinheit der Tonbildung in den Trompeten, die Klangwucherungen der Tuben waren für Buenos Aires vollkommene Nova. Wenn Künstler wie Stiegler (Horn), von den Holzbläsern vor allem Wunderer (Hoboe), Polatschek (Klarinette), van Lier und Sommenberg (Flöte), vom Streichkörper Gil (Violine), Buxbaum (Violoncello), Madensky (Kontrabaß) an den ersten Pulten sitzen, bekommt die spielende Bewältigung alles Technischen den Schimmer der Verklärung. Im Zeichen dieser Tonverklärung siegten die Philharmoniker. Das Abschiedskonzert wurde durch die selbst für Buenos Aires beispiellose Herzlichkeit des Beifalls zur Abschiedsfeier.

Aus dem reichen Füllhorn ihrer Meisterschaft schütteten die Kammermusikervereinigungen des Orchesters andere prachtvolle Gaben aus. Allen voran das Mairekker-Buxbaum-Quartett, das sich besonders durch die in berückende Tonschönheit getauchte Wiedergabe von Schuberts G-Dur-Quartett und Bruckners Streichquintett in F-Dur sehr schnell die Bewunderung des bonarenser Publikums gewann, ferner die Bläserkammermusikvereinigung. Sie erspielte sich mit zwei Sätzen aus der Suite und mit der Serenade Richard Strauß', dem Beethovenschen Sextett sowie Beethovens Hornsonate (von Prof. Stiegler und Moser unübertrefflich gemeistert) einen herrlichen Erfolg. Auch „originelle" Solisten traten glänzend hervor (Prof. Madensky).

Das Gastspiel der Wiener Philharmoniker war Kulturpropaganda im höchsten und besten Sinne. Es hat den deutschen Dirigenten und dem Gedanken eines eignen Orchesters in Buenos Aires den Weg geebnet. Argentinien wird eines der wichtigsten und größten Einfallstore deutscher Kunst in die Kulturwelt der romanischen Nationen werden.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS

Etwas später als sonst, erst am 12. Oktober, begann das Gewandhaus mit seinen Konzerten vor einem Publikum, das wirklich erheblich anders ausschaut wie das frühere und sich zu einem guten Teil aus den neuen Reichen rekrutiert. Es gibt sich alle Mühe, in tadelloser Toilette zu erscheinen; noch nie habe ich im Gewandhaus derart viele Pelze, und zwar größten Formats, gesehen, die man gerade an dieser Stätte mit jener vornehmen Nachlässigkeit zu tragen übt, die einem echten Biber oder Marder auch unbedingt zukommt. Es glückt noch nicht immer so ganz, aber gegen Ende der Saison wird wohl diese Frage einigermaßen in Ordnung sein, und Deutschland kann dann getrost in die Zukunft sehen. Als Zuhörer benimmt man sich übrigens tadellos, man klatscht zwischen den einzelnen Sätzen einer Sinfonie keineswegs, ist überhaupt reservierter, als es früher üblich war, wie auch der Dirigent Furtwängler in Leipzig erst so recht warm werden muß. Das gelang am zweiten Abend mit dem Vortrag der D-Dur-Sinfonie von Brahms vollkommen. Furtwängler ist tatsächlich ein herrlicher Brahmsdirigent, für Leipzig eine besonders wichtige Frage. Eine außerordentliche Innigkeit spricht aus seiner Auffassung, seine ungemein kultivierte Tongebung, die Schattierung bis in die Nebenstimmen, das ganze poetische Erfassen tragen hier die reifsten Früchte. Schade, daß Furtwängler noch darauf angewiesen ist, das Tempo sehr oft zu modifizieren, wie er auch die Sinfonie außerordentlich langsam begann. Gleich beim ersten Forte wurde es dann aber anders, so daß man geradezu hätte meinen können, Brahms beginne eigentlich erst hier sein Allegro non troppo. Man darf wohl überzeugt sein, daß sich ein so ausgezeichneter Musiker mit der Zeit zu einem einheitlichen Tempo durcharbeiten wird und Modifikationen, wie es bei seinem großen Vorgänger der Fall war, nur ausnahmsweise zur Anwendung bringt. Nikischs wurde im ersten Konzert mit der 3. Leonorenouvertüre und der 7. Sinfonie Bruckners, einem pausenlosen Orchesterkonzert, auch besonders gedacht. Es ging hier noch nicht alles so rein auf. Ganz außerordentlich ist's, wie Furtwängler den Anfang der Ouvertüre gibt, derart langsam, aber innerlichst bebend, wie man es wohl noch von keinem Beethovendirigenten gehört hat. Um so sonderbarer war es, daß die ganze Partie vor dem Trompetensignal fast flach herauskam, so daß dieses — ich sprach darüber eine Anzahl Hörer, denen es ganz gleich ging — nicht als Notwendigkeit wirkte. Aber der Anfang der Ouvertüre, der war wirklich groß. Die Wiedergabe der Brucknerschen Sinfonie erfüllte sehr hohe Erwartungen, es unterliegt aber wohl keinem Zweifel, daß Brahms Furtwängler näher liegt. Im zweiten Konzert gab es dann noch etwas besonders Schönes, eine derart innig liebevolle Behandlung des Orchesters bei den Mahlerschen Kindertotenliedern, daß ich diese noch kaum einmal innerlicher gehört habe. Fr. L. Mysz-Gmeiner ist für diese, die ein Organ von ganz besonderer Färbung verlangen, auch geradezu wie geschaffen. Wenig erfreulich war die Neuheit, Scriabines Le Poème de l'Extase. Was soll man heute mit diesem vierten Aufguß Wagners ohne Intensität, der zudem, von den Klangorgien am Schluß abgesehen, die Überschrift Lügen straft? Wenn denn schon Ekstase ein Inventar der modernen Musik sein soll, dann auch wirklich her mit ihr.

Gibt dieses Werk antiquierte moderne Musik, so ging es in der ersten Melos-Kammermusik-Veranstaltung um so zeitgenössischer zu. Sie brachte jungitalienische Musik, wofür man überaus dankbar ist, zumal wenn ein so ausgezeichneter Pianist wie A. Casella die Werke (nebst der Sängerin G. Lenart) vermittelt. In der Zerstörung und Aufhebung alles Herkömmlichen ist nur Casella, der auch als Führer der italienischen Atonalisten gilt, einigermaßen bis zu einem Ende gelangt, und zwar ist dieses Ende sehr ungefährlich. Seine „Sonatina" von 1916 verfängt weder im Guten noch im Bösen, und man verbraucht am besten über derartiges so wenig als möglich Druckerschwärze. Zu den Musikern zählen hingegen noch G. F. Malipiero und M. Castelnuovo-Tedesco, von denen der erste in seinen Risonanze sogar mit einer Kantilene aufwartet, während der zweite sein Cipressi stark motivisch gestaltet. Überhaupt arbeiten diese Komponisten immerhin noch mit Geschmack, ausgeprägt „dumm" tut man allem nach doch nur in Deutschland. Aber welche Primitivität, welches fortwährende Wiederkehren der gleichen Mittel auch bei den Italienern! Es ist eben Musik, die von außen in die betreffenden Leute hineinkommt, weshalb sie der Mannigfaltigkeit, die sich bei seelischem Musizieren bei einer Potenz von selbst einstellt, mangelt. Ganz schwach ist Casella auch als Vokalkomponist (L'adieu à la Vie), während man in Pizettis Il clefta prigione von 1911 (also vor dem großen Kladderadatsch geschrieben) plötzlich gesundes italienisches Blut fließen

sieht. Wie man in Deutschland sich modern ausdrückt, ließ sich aus dem Klavierabend Erdmanns ersehen, der zum Schlusse seines dieses Mal nicht so sonderlich interessanten Programms eine „Toccata und Chaconne" über den Choral: Ja ich glaub' an Jesum Christum (soll wohl heißen: Franz Schreker) von Ernst Krenek spielte. Welche Blasphemien! Krenek gehört zu den Komponisten, die z. B. statt Oktaven fortwährend große Septimen schreiben, welches billige, wenn auch perverse Vergnügen man den jungen, vorzugsweise ausländischen Berliner Hochschulherrschaften, die dem preußischen Staat Millionen kosten, ruhig lassen soll. Nur möchte man immerhin noch zufügen: Jott, wie jeistvoll!

Auf zwei Klavieren ergingen sich — übrigens sehr seriös — zwei Leoniden, Leonid Kreutzer mit seinem Schüler Leonid Kochanski. Es war in Regers op. 96 oft ein ordentliches Gestampfe, dem erst in Mozarts schöner D-Dur-Sonate (K. V. 448) ein Ende bereitet wurde. Warum sich dann aber in die Salon-Plattituden von Rachmaninoff (Suite op. 17) begeben? — Für Leipzig schließlich doch noch etwas verfrüht war der lediglich Bach gewidmete Orgelabend Erich Knorrs, eines strebsamen jüngeren hiesigen Organisten. Es wurde vieles Gute und von Virtuosität Zeugende geboten, aber gerade so durchsichtige Werke wie die Sonaten Bachs (C-Dur) verlangen hinsichtlich schärfster Phrasierung, einheitlichstem Rhythmus und ausgeglichenster Registrierkunst das Höchste. Rosa Lind sang aus dem Schemellischen Gesangbuch, einiges sehr schön, manches aber zu forciert, so daß auch die Intonation darunter litt. Lediglich ältere Musik hörte man ferner im 1. Konzert der neu gegründeten Kammerorchester-Vereinigung, die von einem jungen akademischen Musiker, W. Stöver, äußerst temperamentvoll und mit entschiedener Direktionsgabe geleitet wird. Es wird aber noch zu viel getan; schließlich verlangt die alte Musik ein viel freieres, unabsichtlicheres Schwingen, indem es wirklich unnötig ist, in Händel oder Bach derart hineinzuknien, als spielte man Wagner. Vorbild für den jungen Dirigenten könnte ein Dr. Göhler sein, der mit einer kleinen Handbewegung mehr Sachliches erreicht als Stöver mit Dreingabe seines ganzen Körpers. Auch der Solist, der junge, sehr brave Geiger G. Kulenkampf-Post leidet noch an einem Überdruck. Geboten wurde ein weniger bekanntes Konzert von Händel in B-Dur (bekannter als Triosonate), eine gleich einem Schuß aus der Pistole wirkende, wohl kaum fünf Minuten dauernde Theatersinfonie von Pergolesi in G-Dur, Bachs A-Moll-Violinkonzert und zur besonderen Freude aller eine sehr interessante, bewegliche Jugendsinfonie Mozarts (K. V. 201). — Ziemlich groß ist die Zahl der Valutakonzerte, die zu besuchen weniger Anlaß vorliegt. Ferner gab der Riedelverein bereits sein erstes Konzert, und es soll zu einer schönen Aufführung des Brahmsschen Requiems gekommen sein. Wir warten aber natürlich auf ein ganz besonderes Heinrich-Schütz-Konzert. Die im letzten Jahr vollzogene Einrichtung von Jugendkonzerten hat sich derart bewährt, daß auch dieses Jahr sechs derartige Konzerte stattfinden sollen. Das erste war Schumann gewidmet. Die treffliche Pianistin Anny Eisele spielte aus den Kinderszenen, E. Liebermann-Roßwiese, der spiritus rector dieser Konzerte, begleitete die Sopranistin E. König und den Hoboisten des Gewandhauses, M. Heinze. Die jungen Zuhörer kamen sehr animiert nach Hause.

Musikbriefe

AUS DRESDEN

Von Prof. Otto Schmid

Die Dresdner Oper hat nun endlich ihre Ehrenschuld getilgt, indem sie eine der großen Bühnenschöpfungen Hans Pfitzners, den „Palestrina", zur Aufführung brachte. Das Märchenspiel „Christelflein", das man als einziges Bühnenwerk des Komponisten bisher hier gab, hatte unmöglich als ein Werk angesehen werden können, das Pfitzners Bedeutung als Musikdramatiker erkennen läßt. Indessen, Schuch war, von der italienischen Oper herkommend, zu sehr auf das „Theater" eingestellt gewesen, als daß sich ihm die Gefühlswelt Pfitzners hätte erschließen können. Und wie glänzend hätte man damals den „Armen Heinrich" bei uns geben können, als man in Minni Nast noch eine geradezu ideale Vertreterin für die Agnes gehabt hätte! So lernte man also hier Pfitzner als Musikdramatiker erst im „Palestrina" kennen, und das hatte natürlich seine Nachteile. Man trat vielfach mit falschen Voraussetzungen an das Werk heran, weil man noch nicht Gelegenheit hatte, tiefer in die Psyche des Komponisten einzudringen; denn auch im Konzertsaal begegnete man Pfitzners Werken hier nur sehr vereinzelt. Man hätte sonst erkannt haben müssen, daß dieser Meister in seinem innersten Wesen eine so feinfühlige Romantikernatur ist, daß ihm die Bühne immer nur mehr als „Theater" sein mußte, daß sie ihm nur dazu dienen konnte, Innerstes auf ihr auszusprechen — wie es ja auch im „Palestrina" der Fall ist. Und nun wollte es der Zufall, daß man unmittelbar vor dem „Palestrina", hier neu einstudiert, auch gerade noch Verdis „Othello" gegeben hatte, also das Werk, in dem sich das, wie jetzt immer deutlicher erkannt wird, größte, im Sinne des Wortes „dramatische" Genie der Neuzeit mit glutheißer Leidenschaft ausspricht! — So mußte die epische Breite noch stärker empfunden werden, in der der Komponist den musik- und kirchengeschichtlichen Kommentar zu den szenischen Vorgängen, sei es nun in Monologen (erster Akt) oder Dialogen (Konzilakt), zu bieten sich genötigt sieht. Indessen die Auswirkung der Innenwerte des Werkes, in dem sich in Wort und Tondichtung überzeugend Persönlichstes, das Bekenntnis eines Künstlers ausspricht, der sich zu milder Resignation hindurchgerungen, der im Sinne Schopenhauers die Welt überwunden hat, mußte auf den, dem das Theater auch einmal mehr als „Theater" sein kann, eine ungetrübte und starke sein. Gern und willig nahm er in Kauf, daß der Komponist um der Einheitlichkeit des Charakters seiner Schöpfung willen sich auch im Klanglichen eine gewisse Askese auferlegte, die besonders im ersten Akt noch bewußt gefördert wird durch eine im Stoffe begründete archaisierende Harmonik. Also ein Werk, das jeder Wirkung ohne Ursache, d. h. jedem „Effekt", aus dem Wege gehend, in besonderem Maße als deutsch anzusprechen ist. Es im Rahmen des gewöhnlichen Operspielplans unsrer Bühnen eindrucksstark aufzuführen, ist m. E. schwerer, als es den Anschein hat, namentlich für die Vertreter der Hauptpartien heißt es sich hingebend auch geistig in ihre Aufgaben zu versenken, und hier stand man in Dresden wohl nicht allenthalben auf der Höhe, die man anderwärts, so in München und Berlin, erreichte. Genug, an Fritz Busch als Einstudierer und Leiter lag es nicht, daß mancher Wunsch unerfüllt blieb; er erwies sich als hingebungsvoller Anwalt des Schöpfers des Werkes, und seinem Eintreten für diesen war es schließlich auch zu danken, daß auch der hiesige Tonkünstlerverein sich veranlaßt sah, den in Dresden anwesenden Meister durch einen „Pfitzner-Abend" (mit seinem Klavierquintett, der Violinsonate in E-Moll und Liedern) zu ehren und ihm die Ehrenmitgliedschaft zu verleihen.

DAS ODENWÄLDER MOZART-FEST

Von August Richard / Heilbronn a. N.

Das eben zu Ende gegangene Musikfest der „Gesellschaft der Musikfreunde im Odenwald“, das sich vom 13. bis 15. Oktober in Erbach abspielte, erwies aufs neue, daß die Beachtung und Wertschätzung, deren sich die künstlerischen Veranstaltungen dieser „Gesellschaft“ in Erbach selbst sowie in der näheren und weiteren Umgebung dieser Stadt in stets steigendem Maß erfreuen, sehr wohl verdient und berechtigt sind. Diesmal enthielt das Programm in zwei Orchester- und einem Kammermusikkonzert nur Mozartsche Werke; ein einführender Vortrag, den ich übernommen hatte, sollte die zahlreich erschienene Zuhörerschaft zu Verständnis und Genuß an den Darbietungen hinweisen; unter der Überschrift „Mozarts Jugendzeit nach Briefen von ihm und an ihn“ suchte ich ein Bild jener ganzen Zeit, der persönlichen und künstlerischen Verhältnisse zu geben, aus der seine mannigfachen Schöpfungen entstammten, und ich darf wohl hoffen, auf diesem Weg der mir hier gestellten Aufgabe gerecht geworden zu sein.

Das Programm enthielt eine stattliche Anzahl wohlbekannter Werke, die Jupitersinfonie, die Ouvertüre zur Oper „Idomeneo“, einige Opernarien aus „Figaros Hochzeit“ und der „Zauberflöte“ und das Streichquintett in G-Moll, daneben aber auch sehr erfreulicher- und dankenswerterweise eine Anzahl selten aufgeführter Werke, die mit doppeltem Interesse entgegengenommen wurden: handelte es sich dabei auch zumeist um Gelegenheits- oder Gefälligkeitsarbeiten, die nicht immer an Wert und Bedeutung sich mit den großen Meisterschöpfungen messen können, so entschädigen sie dafür alle durch eine ungemein liebenswürdige Frische und Natürlichkeit, durch eine beglückende Anmut und Heiterkeit. Das Quartett für Flöte, Geige, Bratsche und Cello ist ein reizendes Rokokostückchen mit einem fein geschnörkelten Variationensatz; wahrscheinlich ist es, wie auch das hier aufgeführte Konzert für Flöte und Orchester, für den holländischen Flötisten De Jean geschrieben. Das klangschöne Konzertante Quartett für Hoboe, Klarinette, Fagott und Horn mit Orchester, das lange als verloren und verschollen galt, dürfte wohl der Anregung befreundeter Mannheimer oder Pariser Künstler seine Entstehung verdanken; guten Bläsern stellt es eine schöne willkommene Aufgabe und verdient häufiger in unseren Konzertsälen zu erscheinen. Zu Unrecht vernachlässigt werden auch Mozarts Serenaden; die jetzt zu Gehör gebrachte in D-Dur Nr. 9 vereinigt in abwechslungsreicher Folge freundliche Bilder einer stillen Beschaulichkeit mit dem festlich-stolzen Klang der Trompeten und Pauke zu wirkungsvollstem Eindruck.

Die Aufführung aller dieser Werke durch das Hessische Landestheater-Orchester aus Darmstadt unter der äußerlich so ruhigen, innerlich so warm und tief gestaltenden Leitung von Generalmusikdirektor Michael Balling, durch verschiedene Darmstädter Vokal- und Instrumentalisten und das dortige Drumm-Quartett war hohen Lobes wert und fand begeisterten Beifall.

AUS PORTO ALEGRE

Von Prof. Arno Philipp

Ein musikalisches Ereignis ersten Ranges bedeutete für unsere Hauptstadt das Auftreten des ukrainischen Pianisten Alexander Broilowsky, der in den letzten Wochen hier vier Konzerte vor ausverkauften Häusern gab, ein äußerer Erfolg, dessen sich weder Ignaz Friedman noch Wilh. Backhaus oder José Vianna da Motta zu erfreuen hatten. Dabei waren die Preise für Parkettsitze für die Mitglieder des „Centro de Cultura artistica“ 7 $ oder 1000 Mark nach Tageskurs, für Nichtmitglieder 15 $ = über 2000 Mark. Der 26jährige, äußerst bescheiden auftretende Künstler erwies sich als ein Nachdichter der Tonheroen, insbesondere Beethovens und Chopins, wie wir ihn hier noch nicht gehört hatten, von seiner phänomenalen Technik gar nicht zu reden. Das Publikum — bei den Preisen gewißlich unsere Auslese — war einfach außer sich, die Hervorrufe um Zugaben wollten schier kein Ende nehmen.

Die feinnervige, künstlerisch in jeder Beziehung sehr hochstehende Pianistin Ljuba Alexandrowska, welche letzte Woche drei Konzerte im Konservatoriumssaale gab, hatte nach diesem Vorgänger keinen leichten Stand, behauptete sich aber mit ihrem gediegenen Können aufs beste.

Erfreulich ist, besonders für uns Deutsche und Deutschbrasilianer, daß auch ein landsmännischer Künstler, der Flötenvirtuos Walter Schulz, hier mit großem Erfolge mehrere Konzerte gab, von einer brasilianischen Künstlerin am Piano begleitet. Daß ein deutscher Flötist, also Vertreter eines ziemlich einseitigen, spröden Instruments, allein mehrere Abende zu füllen und die immerhin numerisch stattliche Zuhörerschaft zu fesseln vermochte, spricht sicherlich für die Höhe seines Könnens. Nicht nur die deutschen, sondern fast in noch höherem Grade die landessprachlichen (portugiesisch geschriebenen) Blätter zollten dem Konzertgeber sehr warmen Beifall.

— Um den Anlaß meines heutigen Schreibens auszunützen (denn unser Auslandporto beträgt zur Zeit 400 Reis = 50 Mark), möchte ich mit einem kräftigen Gedankensprung in Kürze zu einem andern Thema übergehen, das für manche Leser der „Z. f. M.“ vielleicht „aktuell“ ist. An viele Berufsmusiker wird in der Not der Gegenwart schon die Frage herangetreten sein: „Könnte ich mir nicht im Auslande, z. B. in Südbrasilien mit seiner halben Million Deutscher und Deutschbürtiger, eine neue Existenz begründen?“

Die Frage ist leider nur in den seltensten Ausnahmefällen zu bejahen. Denn einmal: Wer überhaupt so viel Mittel besitzt, um bei der katastrophalen Entwertung der Mark die Reise für sich und womöglich noch eine Familie zu bestreiten und danach hier eine Reihe von Monaten in der Hauptsache aus der Tasche zu leben, bis er sich bekanntgemacht und einen lohnenden Erwerbskreis gefunden hat — der braucht überhaupt nicht auszuwandern, denn mit demselben Gelde kann er drüben beinahe von seinen Zinsen leben. Und dann ist der Musikerberuf nachgerade auch hier, wo nur die größeren Deutschtumsmittelpunkte in Betracht kommen, schon stark überfüllt. Viele tüchtige deutsche Kräfte sind ins Land gekommen zu einer Zeit, als die Mark noch leidlich stand, und sie für ihre Barschaft einen erheblichen Gegenwert in Milreis bekamen. Diese Leute konnten sich noch verhältnismäßig leicht eine auskömmliche Existenz gründen; wer heut kommen wollte, hätte mit ihrem Wettbewerb sowie dem unseres eigenen konservatoristischen Nachwuchses zu kämpfen.

Es treffen fortlaufend eine Menge Anfragen um Nachweis neuer Daseinsmöglichkeiten an hiesige bekanntere Privatleute wie an die eigens für die Nothilfe an Deutschland gebildeten Vereinsstellen ein, und Millionen von Mark sind schon von diesen Stellen hier gesammelt und an die verschiedensten Zentralstellen in der alten Heimat gesandt worden. Und immer mehr werden dieser Hilferufe. Blutenden Herzens stehen die hiesigen Landsleute dem immer höher steigenden Jammer gegenüber: allen Bedürftigen zu helfen ist einfach ein Ding der Unmöglichkeit, ja, nicht der hundertste Teil der Ansprüche kann befriedigt werden, die an uns herantreten. Auch unser bemächtigt sich allmählich eine Verzweiflungsstimmung angesichts des furchtbaren Notstandes, gerade der Geistesarbeiter, in Deutschland und angesichts unserer materiellen Ohnmacht, dem Jammer wirksam zu steuern. Was hilft auch alles Tröpfeln auf den glühenden Stein? Solange das Schanddokument des Versailler Diktates mit seiner Kriegsschuldlüge gegen Deutschland nicht zerfetzt am Boden liegt, ist alles umsonst. — Hic Rhodus!

Zu unserm musikalischen Preisrätsel in Nummer 18 der Zeitschrift für Musik

VORLÄUFIGE MITTEILUNG

Die Preisrätsel haben unsern Lesern überaus große Freude gemacht, und wir wollen denn auch zunächst den Namen des Verfassers angeben; es ist Dr. Fritz Penzoldt in München. Nicht weniger als 114 Lösungen sind eingegangen, aber — jede derartige Sache hat nun einmal ihre Tücke — keine vollständig richtig. Beinahe glaubten wir, das erste Rätsel, „Die feindlichen Komponisten", die es tatsächlich auf sich haben, werde überhaupt keine ganz richtige Lösung erfahren; dann liefen aber in den letzten Tagen noch zwei vollständige Lösungen dieses tatsächlich schwierigen Rätsels ein. Aber siehe da, diese beiden Orakeldeuter — Siegfried Müller in Frankenberg i. Sa. und der Organist Ohlsen in Meldorf i. Holst. — versahen es etwas bei einem andern Rätsel, das von den meisten andern richtig gelöst worden ist. Es ging ihnen so, wie es etwa besten Bergsteigern und Gemsjägern gegangen ist, denen die schwierigsten Sprünge gelingen, die aber schließlich an einer ganz ungefährlichen Stelle verunglücken. Wir wollen denn auch von diesem kopfzerbrechenden Rätsel die Lösung sofort angeben. — Die feindlichen Komponisten sind:

ROBERT FRANZ, HÄNDEL UND BRUCH

Den Stein des Anstoßes hat natürlich der erste gegeben, und es bedarf wirklich auch einiger besonderer Kenntnisse, um auf Franz zu kommen. Tatsächlich hat er sich „mit lautem Schreien" mit Händel — auch mit Bach — hinsichtlich seiner Bearbeitungen eingelassen, es kam zu wütenden Broschüren zwischen ihm, d. h. seiner Partei und den Musikhistorikern, wobei es eben zum „Bruch" kam. So heißt denn auch die von Herrn Siegfr. Müller gegebene Lösung:

Der „Franz" ließ unter lautem Schrei'n
In „Händel" mit dem Freund sich ein,
Wobei er sich so schlimm benahm,
Daß schließlich es zum „Bruche" kam.

Da nun der erste Preis von 1000 Mark keinem gegeben werden kann, wir die bereitgestellte Summe aber auch nicht verringern möchten, so ist uns nun selbst ein Rätsel aufgegeben, das in der bis zum Redaktionsschluß dieser Nummer vorhandenen Zeit nicht zu lösen war, sodaß wir die Preisverteilung — die Gruppierung der Lösungen erfordert zudem allerlei Berechnungen — erst in der nächsten Nummer, und zwar sicher zur Zufriedenheit aller Beteiligten, vornehmen. So sei vorläufig die Auflösung der Rätsel gegeben:

DIE FEINDLICHEN KOMPONISTEN
Franz, Händel, Bruch

VERWANDLUNG	LIEBELEI	AUFSTIEG	EINER AUS ZWEIEN
Caruso	Kant — i — lene Kantilene	dis — Kant Diskant	Toscanini
WORTRÄTSEL	**WORTRÄTSEL**	**SILBENRÄTSEL**	**WORTRÄTSEL**
Siegmund, Siegfried, Sieglinde	A(h)n, Dante. Andante	Par(sival), Titur(el) Partitur	Re(h) — Ze(h)n — se(h)nt Rezensent

Neuerscheinungen

Klages, Adolf: Der Jäger vom Königssee. Eine Alpenmär. Vollständiges Textbuch. 8⁰. 26 S. Leipzig 1922. C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann).

Speer, Ernst: Dramatische Bilder aus der Jugend großer Komponisten. 8⁰. 149 S. Leipzig 1922. Breitkopf & Härtel.

Meyer, Fritz: Die schönsten Sonaten alter Meister im Violinunterricht. Ein methodischer Leitfaden mit vielen Notenbeispielen für Lehrende und Lernende. 8⁰. 132 S. Braunschweig 1922. Fritz Bartels.

Thierfelder, Dr. Helmut: Vorgeschichte und Entwicklung des deutschen Männergesangs. 8⁰. 82 S. Hildburghausen, F. W. Gadow & Sohn, G. m. b. H.

Besprechungen

Emil Bohnke: Klavierstücke op. 6 und 8; Sonate (B-Moll) op. 10 für Klavier. — Berlin und Leipzig, N. Simrock.

Es erscheint wohl kaum zufällig, daß sich gerade ein so großer Reger- und Temperamentsspieler wie Edwin Fischer zuerst für diese Sonate des 1888 zu Zdunska-Wola geborenen und auf dem Leipziger Konservatorium ausgebildeten Deutschrussen eingesetzt hat. Denn sie ist ein typisches Dokument des leidenschaftlichsten und dabei schwerblütigsten Sturmes und Dranges im Nach-Reger-Stil. Ich schlage bei jeder neuen Sonate immer zuerst das Adagio auf: der langsame Satz dieser Sonate ist in der schweren Breite und dem dunklen, tiefschmerzlich und leidensvoll erregten Gefühlsstrom endlich einmal wieder ein echtes Adagio, das seine Wurzeln gleichermaßen zum letzten Beethoven wie zum letzten Reger und viel weniger zu Brahms — zu dem vielmehr seine Klavierstücke op. 6 und 8 schon im Titel ihrer Intermezzi halten — hinabsenkt. In den beiden Ecksätzen der Sonate — sie ist dreisätzig „in einem" — türmt es sich zu gewaltigen Quadern, braust und schäumt es wild und ungebändigt, harmonisch so fessellos ungebändigt, daß man nach dem sich sofort nach den drei einleitenden „Hammerschlägen" f—b—a auf fis wütend festrennenden Hauptthema des ersten Satzes beinah auf einen neuen Expressionisten raten möchte. Aber bei allem kühnen Vorwärtsstürmen in musikalisches Neuland, allen Freiheiten im einzelnen ist doch die alte klassische Sonatenform mit zwei Themen und Durchführungsteil noch deutlich erkennbar. In diesen Ecksätzen enthüllt Bohnke die andre Seite seiner Natur: ein tragisches Pathos, dessen Leidenschaftsausbrüche schier die Grenzen des Instruments zu sprengen drohen, eine Mischung von deutscher, schwerer, wuchtiger Kraft und slawischer, weicher und nationalgefärbter Elegie (zweites Thema des ersten Satzes). Das alles bestimmt und beeinflußt den Klaviersatz: al fresco, dick und massig in der Art Brahms' und Regers, überladen, klangmächtig, ohne feinere pianistische und klangliche Reize. Wie man ja leider in modernen deutschen Klaviersonaten fast immer das Gefühl hat, ein Orchesterstück im Klavierauszug spielen und, mit sehr viel Schweiß und Müh', im wahrsten Wortsinne bewältigen zu müssen. Trotz allen noch mitten in der Entwicklung steckenden Sturmes und Dranges, allen Überschäumens der von Natur dem Instrument gezogenen Grenzen, trotz allen Ringens mit fremden, insonderheit Regerschen Einwirkungen: wer ein solches langatmiges, innerlich so tief und schwer empfundenes, ruhig und innerlich gesammeltes Adagio schreiben kann, von dem muß es heißen: „Auf den habt acht!" Dr. W. Niemann

A. Gentili, „Belle rose porporine". Madrigale per coro a quattro voci dispari. Parole di G. Chiabrera. Edizione Marcello Capra 1325 / Breitkopf & Härtel.

In dem etwas merkwürdigen Text preist der Dichter die Rosen als Diener der Liebe. Zu ihrer Verherrlichung bietet er die ganze Natur auf: den Bach, den Zephir, die Blumen, das Meer, die Morgenröte. Das Gedicht gipfelt in den Worten: „Ben è ver quando è giocondo ride mondo, ride il ciel, quando è giocoso, ben è ver; ma non san poi fare un riso grazioso come voi", was etwa heißt: „Herrlich ist es, zu sehen, wie anmutig die Welt und fröhlich der Himmel lacht, aber ein so liebliches Lächeln wie euch (Rosen) ist ihnen doch nicht möglich."

Die Komposition ist einfach und gefällig und eine recht erfreuliche Arbeit. Nichts Großes und Überwältigendes ist in ihr, aber sie ist in sich abgerundet und zeugt von einem in seiner Art durchgebildeten Manne. Der Komponist beherrscht die Chortechnik und weiß mit einfachen Mitteln, die er den alten Madrigalisten abgelauscht hat, reizvolle Wirkungen zu erzielen. Am anfechtbarsten ist der Schluß. Um die Form zu schließen, bedient sich Gentili des Anfangs, der aber zum Text nicht recht passen will. Die letzten Takte sind verbreitert und spielen den Trumpf des Gedichtes auf etwas billige Weise aus. Wir hätten gerne gesehen, wenn es pp, wie ein Hauch verklingend geschlossen hätte. Wie dem auch sei, das Madrigal kann sonst wohl für sich bestehen und vermag in kleinerem Kreise immer zu wirken. Für Deutschland kommt es jedoch kaum in Frage, da eine Übersetzung fehlt und der Text unsrem deutschen Empfinden wenig nahe kommt. W.

Mozart, Klavierkonzert B-Dur (Köchel-Verz. Nr. 456). Neue Ausgabe mit Fingersatz, Phrasierungsergänzungen, Vortragszeichen und unterlegter zweiter Klavierstimme als Ersatz der Orchesterbegleitung von Bruno Hinze-Reinhold. (Edition Steingräber Nr. 2280.)

Der Herausgeber, dem wir schon so manche treffliche Neuausgabe klassischer Klaviermusik verdanken, hat auch bei diesem Mozartkonzert seine klavierpädagogische Erfahrung und sein Stilgefühl bestens bewährt. Es muß als ein besonders glücklicher Gedanke bezeichnet werden, daß er die Kadenzen, die Mozart selbst zu dem Konzert geschrieben hat, nicht nur im Original wiedergibt, sondern daß er sie auch so bearbeitet hat, daß sie für heutige Begriffe dankbarer sind und doch aus dem Stil des Ganzen nicht herausfallen. Möge die Neuausgabe dazu verhelfen, daß an den deutschen Konservatorien immer mehr gute Mozartspieler heranreifen. Dr. Georg Göhler

Paul Graener, op. 56, Sonate für Violine und Klavier. (Ed. Bote und G. Bock, Berlin.)

Der Name Sonate führt irre. Das Werk, dessen drei kurze Sätze ineinander übergehen, hieße weit besser: Fantasie. Der erste Satz entwickelt sein Hauptthema aus der Einleitung und ist in Sonatinenform aufgebaut; der zweite ruht auf einem Viertakt, der in mannigfachen Veränderungen wiederkehrt; der

letzte nimmt das thematische Material des ersten Satzes wieder auf und gestaltet es weiter um. Das Werk ist sehr klangvoll und, auch infolge seines Verzichts auf alle Weitschweifigkeit, sehr dankbar. Unter dem Namen „Fantasie" würde es sicher in viel weitere Kreise dringen als unter dem immerhin noch viel gefürchteten und seine Wesensart gar nicht treffenden „Sonate".

Dr. Georg Göhler

Fritz Rau: Das Vibrato auf der Violine. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.

Die Broschüre von Fritz Rau enthüllt die eigensten Ideen des Verfassers über die Vibratotechnik. Unbeeinflußt vom allgemeinen Stand der Bewegungslehre in der Violintechnik, entwirft der Verfasser ein Bild der Technik, wie es sich in seiner Vorstellung als eigene Praxis spiegelt. Doch dieses Bild paßt nicht für die Allgemeinheit. Die Theorie des Vibrato, seine Bedeutung und Wirkung ist schon lange klarer und wissenschaftlicher dargestellt worden. (Ich erinnere an Siegfried Eberhardts Beseelten Violinton und Virtuose Violintechnik.) Die Praxis hat in der Darstellung von F. Rau manche Fehler, welche auf die große Bedeutung zurückzuführen sind, die Rau der „Oberarmrollung" beizulegen scheint. Berechtigt kann diese Bedeutung nur durch eine Haltung sein, die den linken Arm unglücklich weit nach außen stellt. Die Geige, die er hauptsächlich mit dem Kinn zu halten empfiehlt, soll nach seiner Ansicht durch vielerlei Haltepunkte (Kissen, Daumenballen, Zeigefingerballen) unterstützt werden. Schon aus diesem Grund kann von einem freien Schwung der Armbewegung nicht gut die Rede sein. Wenn der Arm stützt, ist er von vornherein in der freien Beweglichkeit gehemmt. Physiologisch unklar bleibt die Anweisung, bei freiem Oberarmschwung die Konzentration des Schwunges in die Hand und die Finger (!) zu legen. Trotzdem sich der Verfasser liebevoll in sein Thema einspinnt, ist keine Belehrung aus seinen Ausführungen zu schöpfen, denn ein natürlich empfindender Geiger wird ihm in diese mehr für das Klavier geeignete Bewegungstheorie nicht folgen können.

Prof. R. Reitz

Erich Friedländer: Wagner, Liszt und die Kunst der Klavierbearbeitung. Eine historisch-kritische Studie. Meyersche Hofbuchhandlung, Detmold.

Mit diesem gediegenen und für jeden Wagner- und Lisztverehrer ungemein lesenswerten Büchlein eines feinmusikalischen Arztes in Blake (Lippe) hat Karl Grunskys grundlegende „Technik des Klavierauszugs" (1911) eine kleine willkommene und volkstümliche Ergänzung gefunden. Der Verfasser stellt zunächst Liszt mit Recht als den großen und unerreichten Vater aller modernen Klavierbearbeitungskunst hin, scheidet bei ihm die freie Klavierparaphrase von der strengen Klavierpartitur und dem Klavierauszug, betrachtet dann mit vergleichender Kritik an der Hand der einzelnen Bühnenwerke vom „Rienzi" bis zu den „Meistersingern" die Klavierbearbeitungen des großen Wagner-„Klavierauszügler"-Dreigesturns um Liszt: Bülow-Tausig-Klindworth, und reiht in einer, der Klavierbearbeitung nach Wagner und Liszt gewidmeten Schlußbetrachtung die bedeutendsten Klavierbearbeiter der nach-Lisztschen Zeit von Joseph Rubinstein über Singer, Stradal, Busoni bis zu Brahms und Reger daran. Den Anhang macht eine dankenswerte chronologische Zusammenstellung aller Originalbearbeitungen von Wagners Werken für Klavier. Von ganz besondrem Interesse erscheinen mir in dem lehrreichen Büchlein die kritisch-ästhetischen Ausführungen über die längst vergriffenen ersten Wagner-Klavierauszüge der 40—70er Jahre, des Meisters selbst und seiner ersten Bearbeiter (Röckel, Uhlig, Meser, Brißler, Klink) und die beweiskräftige Darstellung der „geschäftstüchtigen" Art und Weise, in der einzelne Verleger mit deren Namen bei späteren Neuausgaben verwirrenden und verschleiernden Schacher trieben.

W. N.

Elisabeth Caland: Die Deppesche Lehre des Klavierspiels. 5. Auflage (1921); Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel. 2. ergänzte und vermehrte Auflage (1922). — Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Der Holländerin Elisabeth Caland bahnbrechende Werke zur modernen, psycho-physiologisch-anatomisch gegründeten Klaviermethodik gehören zu den ganz wenigen dieser unerquicklichen Art, die wissenschaftlichen Ernst in der Begründung der eminent wichtigen Schulterblattsenkung und Erschließung der Kraftquellen der Rückenmuskulatur mit künstlerischer Durchdringung und musikalischem Geist vereinen. So wird die Anzeige dieser Neuauflagen — zu denen noch die 2. Auflage ihres Buches „Das künstlerische Klavierspiel" (1919) kommt — vielen willkommen sein.

W. N.

Julius Winkler: Die Technik des Geigenspiels. Rikola-Verlag.

Der Verfasser des Büchleins: Die Technik des Geigenspiels war zu seiner Zeit sicher ein tüchtiger Geiger. Seine Anschauungen sind aber heute so veraltet, daß man die Drucklegung seines Werkes als durchaus überflüssig empfindet. Es gibt so viele ausgezeichnete, dem Stand der modernen Geigentechnik angepaßte Bücher, daß gewiß kein Einsichtiger nach dem Buch von Julius Winkler greifen wird, das dem Geiger von heute tatsächlich nichts zu sagen hat.

Prof. R. Reitz

Kreuz und quer

Zwei unbekannte Heinrich Schütz-Briefe aufgefunden. Es handelt sich um zwei Briefe aus dem Jahre 1647 an den Bautzener Stadtrat, der einen neuen Organisten suchte und durch Schütz erfahren hatte, daß sich bei ihm „ein Junger Mensch" aufhalte, der „solches Organisten Dienst Zu bedienen genugsam qualificiert". Schütz' Briefe bilden die Antwort auf die Anfrage des Rates. Herbert Biehle hat die Briefe bei seinen Arbeiten über die Bautzener Musikgeschichte entdeckt und in den „Bautzener Nachrichten" veröffentlicht.

Auf die Heinrich-Schütz-Gesellschaft sei in diesem Heft nochmals ausdrücklich hingewiesen. Sie ist im Sommer in Dresden gegründet worden und bereitet als erstes das vom 3.—6. November dauernde Erste Heinrich-Schütz-Fest vor. Vorsitzender der Gesellschaft ist unser Mitarbeiter Prof. Otto Schmid, Anmeldungen zur Mitgliedschaft nimmt der Schatzmeister Paul Bellermann (Dresden, Uhlandstraße 28) entgegen. Der Mitgliedsbeitrag beträgt nur 50 Mark, so daß der Eintritt in die Gesellschaft sozusagen jedem ermöglicht ist. Über weitere Einzelheiten wolle man nochmals die ausführlichen Mitteilungen in Heft 15/16 S. 356 unserer Zeitschrift nachlesen.

Der dritte internationale Kongreß der Musikverwertungsverbände zu Berlin (26. bis 28. September) beschäftigte sich fast ausschließlich mit drei Fragen von Bedeutung: 1. Die des nationalen und internationalen Aufführungsrechtes; 2. die der mechanischen Urheberrechte und 3. mit die Frage der Dauer der Schutzfrist.

Bezüglich Punkt 1 war es der einstimmige Wunsch des Kongresses, daß in allen Ländern der Schutz von

allen Einschränkungen, Förmlichkeiten und Bedingungen befreit und mit wirksamen Rechtsmitteln ausgestaltet werden möge, und zwar im nationalen wie im internationalen Verkehr.

In betreff der mechanischen Urheberrechte fordert der Kongreß die einheitliche Durchführung eines wirksamen Schutzes in allen Ländern.

Durch die Dauer der Schutzfrist von 30 Jahren für Deutschland, dagegen für 50 Jahre in den meisten Ländern des internationalen Urheberrechtsverbandes, gehen dem deutschen Volksvermögen erhebliche Summen verloren, indem deutsche Werke im Ausland einen 20 Jahre kürzeren Schutz genießen. Der Kongreß gelangte daher zu dem Beschluß, für das musikalische Urheberrecht die allgemeine Einführung der 50jährigen Schutzfrist für unbedingt erforderlich zu bezeichnen.

Tempelhof. Die Gründung einer Volksmusikschule für den Verwaltungsbezirk Tempelhof wurde von dem dortigen Bezirksamt beschlossen.

Rudolstadt. Der Landeskapelle Rudolstadt wurde von der thüringischen Regierung ein von der Subvention des Landestheaters unabhängiger Zuschuß von einer halben Million Mark gewährt, so daß die Erhaltung des Orchesters gesichert ist.

Grotrian Steinweg und Steinway and Sons. Immer wieder kommt es vor, daß die beiden berühmten Firmen Grotrian Steinweg, Braunschweig, und Steinway and Sons verwechselt oder auch als zusammengehörig betrachtet werden. Dem ist jedoch nicht so, und es liegt der deutshen Firma Grotrian Steinweg daran, die Allgemeinheit über den Ursprung und die Entwiklung dieser beiden voneinander ganz unabängigen Unternehmungen in Klarheit zu sehen. Aus diesem Grunde gibt die Firma soeben ein schön ausgestattetes Bändchen heraus, dem wir folgendes entnehmen:

Im Jahre 1835 erbaute in Seesen am Harz Tischlermeister und Orgelbauer Heinrich Steinweg sein erstes Klavier, sah sich aber infolge der mißlichen wirtschaftlichen Verhältnisse jener Zeit gezwungen, im Jahre 1850 mit dreien seiner Söhne nach Amerika auszuwandern, wo es im Jahre 1853 zur Gründung der Firma Steinway and Sons kam. Der älteste Sohn Theodor jedoch setzte das väterliche Geschäft in Seesen fort, das, als Friedrich Grotrian 1858 als Teilhaber eintrat, den eigentlichen Aufstieg nahm. 1865 siedelte auch Theodor Steinweg nach Amerika über und verkaufte das Geschäft an eine offene Handelsgesellschaft, welcher der Sohn des inzwischen verstorbenen Friedrich Grotrian angehörte. Diesem räumte Theodor Steinweg das Recht ein, die Firmenbezeichnung C. F. Th. Steinweg Nachfolger zu führen. Seitdem ist jeder Zusammenhang zwischen dem alten deutschen Stammhaus und der jüngeren amerikanischen Firma erloschen, so daß es sich also um zwei Firmen handelt, von der jede ihr durchaus verschiedenes Klavierbausystem hat, und deren Namen deshalb nicht verwechselt werden dürfen. (Siehe auch das soeben erschienene Oktober—November-Heft der Grotrian-Steinweg-Monatsblätter, das in bester Ausstattung wieder Interessantes und Wissenswertes bietet.)

Celle. Infolge der wirtschaftlichen Verhältnisse erfolgte auch hier die Auflösung des städtischen Orchesters. Die Restschulden in Höhe von 23000 Mark übernahm die Stadt.

Dresden. Eine neuen Kammermusikvereinigung wurde von den bisherigen Konzertmeistern des Berliner Philharmonischen Orchesters Jan Dahmen und Alex Kropholler im Verein mit Fritz Schneider und Hans Riphahn gegründet. Das Quartett spielt die nach dem Verfahren von Prof. Fr. Koch, Dresden, veredelten Instrumente.

Berlin. Die Pariser Verleger Enoch & Cie., Hengel und Leduc schenkten der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek französische Musikalien. Auch von italienischen Musikverlegern, namentlich von Carisch & Cie., Pizzi und Ricordi wird die Deutsche Musiksammlung dauernd unterstützt.

Schweidnitz. Von der Bildung einer Stadtkapelle in Glogau, die Musikdirektor Altmann übernehmen sollte, mußte Abstand genommen werden, nachdem die von der Stadt bewilligte Subvention als nicht mehr genügend angesehen werden konnte.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Der Zwiebelmark", Oper von Goetze (Aachen, Stadttheater).

„Katja Katanowa", Oper von Leo Janaček (Köln).

„Romeo und Julia auf dem Dorfe", Neubearbeitung von Delius (ebenda).

„Der Widerspenstigen Zähmung", Lustspiel von Goethe mit der Musik von Mary Wurm (Leipzig, Stadttheater).

„Isabelle et Pantalon", komische Oper von Roland Manuel (Paris, Trianon).

„Scherz, List und Rache", komische Oper von Max Bruch (Berlin, Künstlerhaus).

KONZERTWERKE

Septett für Flöte, Hoboe, Klarinette, Fagott, Horn und Pauke op. 55 von Rudolf Dost (Dresden, Bläser-Quintett der Staatsoper).

Streichtrio in Es-Dur op. 39 von Rudolf Dost (Dresden, Reiner-Quartett).

Fünf Frauenchöre op. 26 von Rudolf Dost (Dresdner Frauenchor).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Beatrice Caracci", Renaissanceoper von Franz Neumann (Brünn).

„Die Jassabraut", Oper von A. Mattausch, Text von E. H. Bethge (Magdeburg, Stadttheater).

KONZERTWERKE

6. Sinfonie „Psalm der Liebe" nach Sonetten von Elisabeth Berret-Downing von W. von Baußnern (Düsseldorf, Städtischer Musikverein).

Passacaglia und Doppelfuge op. 38 von August Scharrer (München, Lukaskirche).

Konzert A-Moll für Violine und Orchester op. 20, Improvisation über ein Walzerthema von Joh. Strauß op. 22 von Adolf Busch (Bochum, Städtisches Orchester).

Konzert-Ouvertüre von W. de Haan (Darmstadt, Sinfoniekonzert).

Sonate für Violine und Klavier von Hans Meier (München, Odeon).

Streichquartett in D-Moll von Emil Nicolaus von Reznicek (Deutsche Uraufführung, Berlin, Rosé-Quartett).

Sinfonische Variationen über ein eigenes Thema für großes Orchester op. 19 von J. v. Wertheim (Chemnitz).

„Sinfonische Fantasie“ op. 10 von Hermann Wetzler (Köln, 1. Gürzenichkonzert).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

4. Sinfonie von Peter Tschaikowski (Darmstadt, Sinfoniekonzerte).

„Talitha kumi“ (Die Tochter des Jairus), Chorwerk von E. Wolf-Ferrari (Bromberg).

Drei Hölderlin-Lieder für Streichquartett und eine Singstimme von Hermann Reutter (München, Studeny-Quartett).

„Josephslegende“ von R. Strauß (Wiesbaden, Staatstheater).

Bläser-Quintett op. 7 von Max Büttner (Leipzig, Kunstabend des Gewerkschaftsfestes).

„Richardis“, dramatisches Mysterium von H. W. v. Waltershausen (München, Tonhalle).

„Pierrot lunaire“ von A. Schönberg (Bochum).

Konservatorien und Unterrichtswesen

Coblenz. Dem Konservatorium soll noch ein „Seminar für Kirchenmusik“ angegliedert und mit dessen Leitung Adolf Heinemann betraut werden.

Graz. Das hiesige Konservatorium des Steiermärkischen Musikvereines, das mit mehr als einem Jahrhundert Bestes für die Entwicklung der Musik in Steiermark gewirkt hat, befindet sich in schwerster wirtschaftlicher Bedrängnis. Es steht zu hoffen, daß es gelingt, durch freiwillige Spenden die Einstellung des Musikunterrichtes zu verhindern.

Berlin. Am 15. Oktober wurde in den Räumen des Konservatoriums des Westens eine russische Opernschule eröffnet, deren Leitung in Händen von Prof. E. Terrisan-Korganowa, N. Tichomirow und Prof. W. Metzl liegt.

Von Gesellschaften und Vereinen

Breslau. Anläßlich der Tagung des Schlesischen evangelischen Kirchenmusikvereins wurde an Stelle des aus Gesundheitsrücksichten aus dem Amt des ersten Vorsitzenden zurücktretenden Prof. Hielscher (Brieg) Universitätsprofessor Dr. Max Schneider (Breslau) einstimmig zum Führer des Vereins gewählt. Prof. Hielscher, der den Verein während 17 Jahren erfolgreich geleitet hatte, wurde zum Ehrenvorsitzenden ernannt. — Der Vortrag des Seminarmusiklehrers Bräuer (Münsterberg) über das Thema „Rückblick und Ausblick auf die Kirchenmusik in Kleinstadt und Dorf“ enthielt folgende Leitgedanken: Schaffung eines die Kirchenmusik regelnden Kirchengesetzes, Trennung der organisch verbundenen Kirchen- und Schulämter, kirchenmusikalische Lehrerbildung. Berufsfreude, Regelung der Amtsverhältnisse, Erhaltung der Schüler-, Kirchen- und Bläserchöre, Reformen der Gottesdienstordnungen mit Rücksicht auf die musikalische Ausgestaltung der Begräbnis- und Gedächtnisfeiern.

Unter Vorsitz des englischen Musikgelehrten Prof. Dr. Dent (London) wurde im Anschluß an die Salzburger internationale Kammermusikwoche eine Internationale Gesellschaft für neue Musik gegründet. In das Präsidium des vorbereitenden Ausschusses wurden gewählt: Prof. Dr. Sonneck, Dr. Saerchinger (Amerika); Prof. Collard (Belgien); Prof. Dr. Adolf Weißmann (Deutschland); Dr. Erich Steinhard, Dr. Vàclav Stepan (Tschechoslowakei); Prof. Dr. Dent, Prof. Ewans (England); Arthur Honnegger, D. Milhaud (Frankreich); Prof. Gatti (Italien); Dr. Paul Stefan, Dr. R. Réti, H. Damisch (Österreich); Salazare (Spanien); Hammerik (Dänemark); Béla Bártók (Ungarn).

Aachen. Auf Anregung der Generalmusikdirektoren Prof. Abendroth (Köln) und Dr. Raabe (Aachen) wurde eine „Arbeitsgemeinschaft rheinisch-westfälischer Orchesterdirigenten und Konzertgebender Vereinigungen“ gegründet zu dem Zwecke einer Verständigung ihrer Mitglieder über alle Fragen, in denen ein gemeinsames Vorgehen für die öffentliche Musikpflege vorteilhaft ist. Der Arbeitsgemeinschaft sind bis jetzt beigetreten die verantwortlichen Vertreter des Musikwesens der folgenden Städte: Aachen, Bochum, Bonn, Coblenz, Dortmund, Duisburg, Düsseldorf, Köln, Krefeld, M.-Gladbach, Neuß, Solingen. Die Geschäftsstelle der Arbeitsgemeinschaft ist in Aachen (Städtische Musikdirektion).

Köln. Bei Gelegenheit der beiden internationalen Musikerkonferenzen zu Köln wurde ein nordisch-zentraleuropäischer Musikerbund mit dem Sitz in Stockholm gegründet. Bundespräsident wurde Gösta Lemon, der Präsident des schwedischen Musikerverbandes.

Persönliches

Am 12. Oktober beging Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender, der bekannte Liedforscher und Professor an der Universtät Berlin, in voller Rüstigkeit seinen 70. Geburtstag. Als Herausgeber der Lieder Schuberts, Schumanns und Mendelssohns, besonders auch des „Kommersbuches“, ist Friedlaender in Deutschland allgemein bekannt, die Fachwissenschaft verdankt ihm neben vielen Einzelbeiträgen vor allem die „Beiträge zur Biographie Franz Schuberts“ und das große, dreibändige Werk „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert“. Sehr bekannt hat sich Friedlaender auch als Vortragsredner gemacht, und sehr groß ist sein Anteil an der Herausgabe der kaiserlichen Volksliederbücher für Männer- und Gemischten Chor.

Alexander Johow, Musikdirektor in Memel und eine in Ostpreußen bekannte Persönlichkeit, beging im Oktober ein dreifaches Jubiläum als Kantor an der Johanniskirche in Memel, als Gründer des Oratorienvereins und als Dirigent der Liedertafel.

Andreas Jurjan, dessen Lebenswerk in der Sammlung lettischer Volkslieder bestand, ist in Riga, 66 Jahre alt, gestorben.

Prof. Albert Keller (Kiel), der sich besonders um die Pflege der Hausmusik verdient gemacht hat, beging kürzlich seinen 75. Geburtstag.

Konrad Ansorge, der berühmte Pianist und Beethoveninterpret, beging am 15. Oktober seinen 60. Geburtstag.

Musikdirektor Körner (Gera) wurde als Nachfolger Hans Nürnbergers zum Dirigenten des Bachvereins Gera gewählt.

Wilhelm Middelschulte, der seit den neunziger Jahren als Organist in Chicago tätig und von dort 1918 als Deutscher vertrieben worden war, wurde jetzt von der dortigen Universität zum Dr. h. c. ernannt. Als Orgelkomponist ist Middelschulte in Deutschland gut bekannt.

Richard Strauß wird im nächsten Frühjahr eine Orientreise unternehmen, um mit dem Bukarester Philharmonischen Orchester Konzerte in Bukarest, Athen, Konstantinopel und Kairo zu geben.

Hans Knappertsbusch wurde als Nachfolger Bruno Walters zum Dirigenten des Münchner Lehrergesangvereins gewählt.

Charles Santley, der ehemals gefeierte englische Bariton, ist im Alter von 88 Jahren gestorben.

Minka Fuchs-Wohl, Konzert- und Oratoriensängerin von Ruf, ist gestorben.

Paul Seipt, Musikdirektor und Leiter des Musikvereins in Hamm (Westf.), beging kürzlich die Feier seines 25jährigen Jubiläums.

Mary Wurm, die bekannte Pianistin und Komponistin, Schülerin von Klara Schumann, Humperdinck und Reinecke, hat zu Goethes Lustspiel „Die Mitschuldigen" die Musik geschrieben, die im Laufe des Winters am Stadttheater Leipzig ihre Uraufführung erleben wird.

Wilhelm Furtwängler wurde für einige Konzerte mit dem Concert-Gebouw nach Holland verpflichtet.

Kapellmeister Robert Hernried, der erfolgreiche Leiter des Mannheimer Volkschores, wurde von diesem zu seinem Ehrenchormeister ernannt.

Siegfried Wagners soeben vollendete Erinnerungen werden interessante Einzelheiten über Rich. Wagner und den ihm nahestehenden Kreis bringen. Das Buch erscheint im Verlag J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.

Prof. Ary von Leuven, der bekannte Flötist der Wiener Staatsoper, schied aus seiner langjährigen Stellung aus, um sich nach Amerika zu begeben.

BERUFUNGEN

Henry Holst, ein Schüler von Willy Heß, wurde als Konzertmeister an das Berliner Philharmonische Orchester verpflichtet.

Organist Carl Böhm in Nürnberg, Schriftleiter der „Kirchenmusikalischen Blätter", wurde als Lehrer für Kirchenmusik an das neuerrichtete Predigerseminar daselbst berufen.

Kapellmeister Werner v. Bülow (Hagen) wurde an das Nationaltheater in Mannheim verpflichtet.

Bruno Korell vom Hamburger Stadttheater wurde als Heldentenor an die Große Berliner Volksoper verpflichtet.

Konzertnachrichten

Düsseldorf. Der Städtische Musikverein brachte als Auftakt zum Konzertwinter einen v. Baußnern-Abend unter des Komponisten eigener Leitung. Bei dieser Gelegenheit gelangte die 6. Sinfonie „Psalm der Liebe" nach von Rilke übersetzten Sonetten der Elis. Berret-Drowning zur Uraufführung. Mehr großes Orchesterlied als sinfonisches Formgebilde, durch Zwischenspiele im Sinne des modernen „lyrischen" Oratoriums zusammengefaßt, fand das Werk durch seine vornehme, klangvolle Bauart unter Beibehaltung überlieferter melodischer wie harmonischer Grundelemente, im vokalen Teil von der vortrefflichen Gertrud Bindernagel betreut, warme Aufnahme. v. Baußnern war seinem Täufling wie auch der nachfolgenden farbigeren 4. Sinfonie (Erstaufführung) ein klar deutender Anwalt.
E. S.

Eisenach. Hier veranstaltete der treffliche Stadtorganist Paul Hopf, der für das musikalische Leben Eisenachs von ausschlaggebender Bedeutung ist, sechs Kirchenkonzerte zu St. Georg, die die hiesige Sommerkonzertzeit völlig beherrschten. Hopfs ideales Streben nach wertvollen, musikhistorisch interessanten und für den Laien fesselnden Vortragsfolgen war in diesem Jahre endlich von Erfolg gekrönt; die Zuhörerschaft hatte sich gegenüber vorigen Jahren vervielfacht. Vor allem wurden Bach und Reger geboten. Am eindrucksvollsten war indessen ein abwechslungsreicher Händelabend mit dem städtischen Orchester unter der sicheren Leitung des Dirigenten W. Armbrust und dem stimmgewaltigen Bariton Fritz Zacharitz (Köthen). Ein Regerabend mit Edith von Voigtländer (Berlin) folgte; ein Bachabend mit Andreas Weißgerber (Berlin) leitete die sechs Konzerte ein. Im letzten Konezrt kam der Chemnitzer Organist Karl Hoyer mit einer wirksamen Introduktion und Chaconne zu Wort. Im 2. Konzert war Prof. Erich Kiefer zum letztenmal vor einem frühen plötzlichen Tode aufgetreten. P.W.K.

Leipzig. Der Leipziger Lehrergesangverein wird im November unter Leitung seines neuen Dirigenten Günther Ramin zwei Konzerte veranstalten, deren erstes zur Ehrung des früheren Liedermeisters Hans Sitt als Hans-Sitt-Gedächtnisfeier geplant ist. Peter Cornelius' Requiem und Siegmund v. Hauseggers Totenmarsch werden dort aufgeführt werden. Das zweite Konzert bringt die Leipziger Erstaufführung von Bruckners Männerchören: Träumen und Wachen, Das Hohe Lied und Helgoland (sämtlich mit Orchester). Als Solist wurde Dr. Rosenthal gewonnen.

Eßlingen. Der Oratorienverein brachte unter Leitung des Musikdirektors W. Nagel zwei selten gehörte Werke: Brahms' „Begräbnisgesang" op. 13 und Bruckners achtstimmige Messe in E-Moll zur Aufführung.

Dresden. Die Dresdner Kruzianer konzertierten mit außerordentlichem Erfolg in Amsterdam, Rotterdam, Arnheim und Barmen.

Bonn. Der am 1. Oktober in den Ruhestand getretene Musikdirektor Prof. H. Grüters verabschiedete sich in einem besonderen Konzert mit Regers Mozartvariationen und Beethovens Neunter Sinfonie. Grüters hat sich um die Hebung des Bonner Musiklebens große Verdienste erworben. Die Bonner Musikfeste vor dem Krieg waren besonders sein Verdienst, auch hat er als Bahnbrecher Regers am Rhein zu gelten.

Berlin. Am 20. Oktober kam eine der Allgemeinheit bisher unbekannt gebliebene komische Oper Max Bruchs „Scherz, List und Rache" (nach dem gleichnamigen Singspiel von Goethe) durch Sofie Heymann-Engel zur Uraufführung. Es ist dies Bruchs erstes, seinem Lehrer Ferd. Hiller gewidmetes Werk, das der Komponist noch kurz vor seinem Tode mit der genannten Schriftstellerin zu einem Einakter zusammengezogen hat.

Verschiedene Mitteilungen

Florizel von Reuter, der soeben eine Konzertreise beendete, wurde für über 70 Konzerte in Deutschland, darunter Berlin (4), Leipzig (5), Breslau (3), Dessau (3) usw. verpflichtet.

„Die Rheinische Thalia", die Wochenschrift des Mannheimer Nationaltheaters, widmet ihr nächstes Heft dem Thema: „Shakespeare und die Musik".

Aus Anlaß von Heinrich Schütz' 250. Todestag hat Kurt Pötzsch eine Heinrich-Schütz-Plakette (Bronzeguß) von 9,5 cm Durchmesser hergestellt. Zu beziehen durch: Kurt Pötzsch, Weißenfels, Novalisstraße 10 I.

Preisausschreiben

Bei dem Preisausschreiben des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes für Chorlieder erhielten 1. Preise (4000 M.): Martin Grabert, Alexis Holländer, Willy Zürn; 2. Preise (3000 M.): August Richard, Arthur Stubbe; 3. Preise (2000 M.): Carl Wendl, Felix Woyrsch, Julius Goslar.

Wertvolle gemischte Chöre

für die Kirche und den Konzertsaal

Ohne Begleitung

	Partitur M.	Stimmen je M.
Blumner, M., op. 27. 3 kurze Motetten	1.50	—.60
Bruch, M., op. 90. 5 Lieder.		
Nr. 1. Im Himmelreich. Altdeutsch	1.—	—.20
Nr. 2. Der Gärtner als Ulan	1.—	—.20
Nr. 3. Wiegenlied im Chiemgau	1.—	—.20
Nr. 4. Auf eines deutschen Jägers Grab	1.—	—.20
Nr. 5. Abendläuten	1.—	—.20
Caldara, A., Das 16stimmige Crucifixus (8stimmig eingerichtet)	1.40	—.20
Dräseke, F., op. 85. Große Messe (a-moll) no.	3.—	—.90
Dulichius, Ph., Motette: „Exultate justi." Für den praktischen Gebrauch einger. von R. Schwartz. Text lateinisch und deutsch	1.—	—.30
Gerhardt, P., op. 19, Nr. 2. Ruhetal: „Wenn im letzten Abendstrahl"	1.50	—.30
op. 19, Nr. 3. „Gott ist mein Lied"	1.—	—.20
Grabert, M., op. 43. 4 Gesänge.		
Nr. 1 Das Lied (6stimmig)	2.—	—.30
Nr. 2. Elfenreigen	1.40	—.30
Nr. 3. Morgenlied	1.—	—.20
Nr. 4. Das Nest	1.—	—.20
op. 46, Nr. 1. Psalm 59. „Errette mich, mein Gott"	1.50	—.20
op. 46, Nr. 2. Psalm 27. „Der Herr ist mein Licht"	1.50	—.20
Mendelssohn, Arnold, op. 81. 3 Motett.		
Nr. 1. „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird"	1.20	—.20
Nr. 2. „Die mit Tränen säen"	1.20	—.20
Nr. 3. „Sie haben mich oft gedränget" ..	1.20	—.20
Fünf geistliche Lieder	1.—	—.30
Othegraven, A. von, op. 23. 3 Gesänge.		
Nr. 1. Christkindleins Wiegenlied	—.80	—.20
Nr. 2. „Die Sterne durch den Himmel gehn" (5stimmig)................	—.80	—.20
Nr. 3. Ostern (6stimmig)	1.80	—.30
Schumann, Georg, op. 51, Nr. 2. Mariä Wiegenlied am Drei Königstage. Mit Sopransolo	1.20	—.20
op. 51, Nr. 3. Huldigung beim Jesuskinde	1.20	—.20
op. 52, Nr. 2. „Es ist ein köstlich Ding"	1.50	—.20
op. 71. Choral-Motetten.		
Nr. 1. „Wie schön leucht' uns d. Morgenstern"	2.—	—.30
Nr. 2. „Jesus meine Zuversicht"	1.50	—.20
Nr. 3. „Ermuntre dich, mein schwach. Geist"	2.—	—.30
Nr. 5. „Vom Himmel hoch d. komm ich her"	2.50	—.30
Trunk, R., op. 31. 2 gemischte Chöre.		
Nr. 1. Abendlied	—.80	—.20
Nr. 2. Auf der Wiese	—.80	—.20
Woyrsch, F., op. 29. Motette: „Sei getreu bis in den Tod"	—.80	—.20

Mit Begleitung

	Partitur M.	Stimmen je M.
Bach, Johann Christoph. Es erhub sich ein Streit. Kantate für gemischten Chor (8stimmig) u. Orchester. Herausgegeben, mit Vortragszeichen und einer Orgelstimme versehen von Georg Schumann, no.	10.—	—.25
Orchesterstimmen no. M. 15.—.		
Braunfels, W. op. 17. Offenbarung Johannis, Kap. 6 für Tenorsolo, Doppelchor und großes Orchester .... no.	5.—	—.60
Orchestermaterial nach Übereinkunft.		
Bruch, M., op. 81. Osterkantate für gemischten Chor, Sopransolo, Orchester und Orgel .... no.	5.—	—.60
op. 91. Die Stimme der Mutter Erde für gemischten Chor, Orchester u Orgel, no.	2.—	—.30
op. 93. Trauerfeier für Mignon für Doppelchor, Solostimmen, Orchester u Orgel, no.	5.—	—.40
Orchestermaterial nach Übereinkunft.		
Hausegger, S. von. 2 Gesänge für gemischten Chor und großes Orchester.		
Nr. 1. Sonnenaufgang .... no.	3.—	—.50
Nr. 2. Die Weihe der Nacht ...... no.	3.—	—.50
Orchestermaterial nach Übereinkunft.		
Klose, Fr. Die Wallfahrt nach Kevlaar für Deklamation, 3 Chöre, Orgel und Orchester .... no.	5.—	—.60
Orchestermaterial nach Übereinkunft.		
Koch, H. E. op. 15. Der 150. Psalm für Sopran und Baritonsolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel .... no.	6.—	—.30
Orchestermaterial nach Übereinkunft.		
Koch, Fr. E. Die Weissagung des Jesaias. Eine Kammerkantate für die Weihnachtszeit für gemischten Chor, Sopransolo, Streichinstrumente, 2 Waldhörner und Orgel ad. lib. .... no.	5.—	—.20
Instrumentalstimmen no. M. 6.—.		
Mendelssohn, Arnold. op 84. Zagen und Zuversicht. Kantate für 3 Solostimmen, gemischten Chor u. Orchester, no.	6.—	—.40
Orchestermaterial nach Übereinkunft.		
Schumann, Georg. op. 60. Gesänge Hiobs. 3 Motetten für gem. Chor u. Orgel.		
Nr. 1. „Wo ist ein Mensch, wenn er tot ist?"	1.50	—.20
Nr. 2. „Muß nicht der Mensch immer im Streit sein?"	1.80	—.30
Nr. 3. „O daß es wäre, wie in den Tagen"	1.50	—.20
op. 71. Nr. 4. Choralmotette: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" für gemischten Chor, Orgel und Blasorchester	2.—	—.20
Bläserstimmen M. 1.—.		

Zu diesen Grundpreisen kommt der jeweilige Teuerungszuschlag

Bitte die Partituren zur Ansicht zu verlangen

F. E. C. LEUCKART / LEIPZIG

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Rolf Heron, Leipzig-R. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 22, erscheint am Sonnabend, den 18. November 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 22 — *Leipzig, Sonnabend, den 18. November* — 2. Novemberheft 1922

Musikalische Gedenktage

16. 1766 Rodolphe Kreutzer * in Versailles / **17.** 1816 Wilhelm Ambros * in Mauth bei Prag / **18.** 1860 Ignaz Paderewski * in Kurilowka / **19.** 1828 Franz Schubert † in Wien / **20.** 1894 Anton Rubinstein † in Peterhof / **21.** 1879 Sigfried Karg-Elert * in Oberndorf a. Neckar / **22.** 1710 Friedemann Bach * in Weimar — 1780 Konradin Kreutzer * in Meßkirch — 1900 Arthur Sullivan † in London / **23.** 1853 Friedrich Schneider † in Dessau / **24.** 1842 Lilli Lehmann * in Würzburg / **25.** 1752 Johann Friedrich Reichardt * in Königsberg — 1830 Pierre Rode † auf Schloß Bourbon bei Damazon — 1883 Ludwig Erk † in Berlin — 1901 Joseph Rheinberger † in München / **27.** 1474 Guillaume Dufay † in Cambrai / **28.** 1829 Anton Rubinstein * in Wechwotynecz / **29.** 1643 Claudio Monteverdi † in Venedig — 1797 Gaetano Donizetti * in Bergamo — 1862 Friedrich Klose * in Karlsruhe — 1866 Waldemar v. Baußnern * in Berlin / **30.** 1796 Karl Loewe * in Löbejin — 1847 August Klughardt * in Köthen / 1861 Ludwig Thuille * in Bozen

Richard Wagners Parsifal und der gregorianische Gesang

Von Thomas Hagedorn / Leipzig
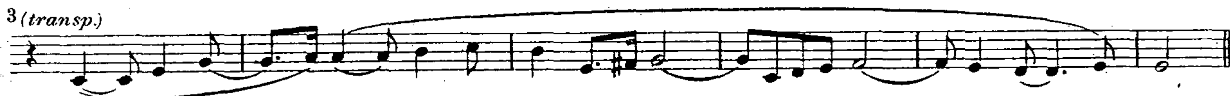
Der gregorianische Gesang oder der römische Choral, diese herrliche Blüte innigen, lebendigen Glaubens aus den ersten Jahrhunderten des Christentums, verdient auch heute noch die Beachtung eines jeden ernsthaften Musikers, des Musikpraktikers ebenso wie des Musiktheoretikers. Er birgt eine Melodienfülle von erhabener, eigenartiger Schönheit, und gar mancher moderne Vokalkomponist, der sein Heil in der Erfindung absonderlicher Harmonien und neuartiger Rhythmen zu finden hofft, eine annehmbare Melodie aber kaum zu bilden und formen versteht, könnte hier lernen, wie man auf einfache, natürliche Art aus der textlichen Unterlage heraus auf dem Wege der sinngemäßen Deklamation zu einer schönen Kantilene gelangen kann, die ans Herz greift und auch für sich allein ohne Zuhilfenahme der Harmonie die nachhaltigsten Wirkungen zu erzielen imstande ist. Männer, wie Cornelius und Liszt, kannten den Wert und die Werbekraft des cantus gregorianus und scheuten sich nicht, aus seinem reichen Schatz Melodiestücke zu entnehmen und sie — wie es ehedem Palestrina und seine Zeitgenossen getan — als Bausteine zu neuen Schöpfungen zu verwenden. Auf dies betreffende Einzelheiten einzugehen, würde zu weit führen; Kenner des „Christus" von Lißt und des „Vaterunser" von Cornelius dürften darüber unterrichtet sein.

Daß Richard Wagner in seinem Parsifal durch Verwendung des sogenannten „Dresdener Amen" mit der katholischen Kirchenmusik Verbindungen angeknüpft hat, ist bekannt. Daß jedoch die Beziehungen zwischen dem Bühnenweihfestspiel und der liturgischen Musik der katholischen Kirche recht enge sind und sich auch auf den römischen Choral erstrecken, ist kaum bekannt, dürfte wenigstens meines Wissens noch nicht öffentlich ausgesprochen worden sein. Wenn ich es ausspreche, so folge ich damit einem inneren Drange, gestützt auf die Ehrlichkeit einer Überzeugung, die nicht etwa über Nacht gekommen ist, sondern das Resultat eines eingehenden Studiums des Parsifal und einer vieljährigen, praktischen Beschäftigung mit dem gregorianischen Gesange genannt werden muß.
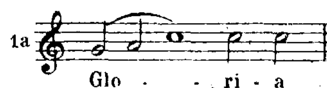
Als ich vor nunmehr zwanzig Jahren zum ersten Male das Glück genoß, den Parsifal im Festspielhause zu Bayreuth zu hören, da hat mich das unvergleichliche Werk gewaltig gepackt, namentlich mit seinen weihevollen, von religiösen Momenten durchdrungenen Stellen. Den tiefsten musikalischen Eindruck empfing ich von dem Vorspiel zum 1. Aufzug. Die erhabenen, keuschen Melodien, die weltfremden, reinen Harmonien und die einfachen, klaren Rhythmen blieben haften und wirkten nach. Schon damals fiel mir die große Ähnlichkeit verschiedener Motive mit dem cantus gregorianus auf, und als ich später der Sache nachging, fand ich meine Vermutung, in gewissen Melodien Kantilenen des römischen Choralgesanges vor mir zu haben, bestätigt.

Nun zur Sache selbst! In Betracht können für unsere Untersuchungen selbstverständlich nur solche Themen und Motive kommen, die zum Gral in innigster Beziehung stehen; sie sind fast ausschließlich schon im Vorspiel zum 1. Aufzug zu finden. Es sind nachstehende: das Gralsmotiv, das Liebesmahlthema und die aus ihm gebildeten Motive des Leidens, des hl. Speeres, des Weihegrußes und das Glaubensthema, (Bezeichnungen und Notenbeispiele nach dem Klavierauszug in Breitkopf und Härtels Ausgabe).

Mit dem Gralsmotiv, dem „Dresdener Amen", haben sich schon verschiedene Musikforscher genauer beschäftigt, so Tappert im Musikalischen Wochenblatt 1903, Nr. 31/32, und Heuß in den Signalen für die Musikalische Welt 1904, Nr. 18 und 19/20. Tappert weist in seinem interessanten Aufsatz „Das Gralthema aus Richard Wagners Parsival" sein Vorkommen in verschiedenen anderen Werken, beispielsweise in Mendelssohns Reformationssinfonie und im Zittauer Chorbuche von 1878 nach; Heuß bietet in seiner Arbeit, betitelt: das „Dresdener Amen" im ersten Satz von Mendelssohns Reformationssinfonie, viel Lesenswertes über die künstlerische Verwendung des Gralsthemas in dem genannten Jugendwerke des Komponisten. Über die Entstehung des „Dresdener Amen" spricht sich keiner der beiden Schriftsteller aus. Da die Dresdener Hofkirchen-Fassung die bekannteste und jedenfalls auch die älteste ist,



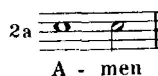
so steht für mich mit ziemlicher Sicherheit fest, daß die Melodie des Amen katholischen Ursprungs ist und ihr eine Melodie der katholischen Liturgie zugrunde liegt. Ein sehr bekanntes, an allen höchsten und hohen Festen erklingendes Motiv, das übrigens auch oft zu anderen Textworten der Liturgie erscheint, ist die Gloria-Intonation in festis solemnibus et duplicibus; aus dieser ist das Amen aller Wahrscheinlichkeit nach entstanden. Man stelle einmal die Gloria-Melodie:
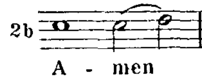


der Amen-Melodie:



gegenüber; man wird finden, daß die letztere nichts weiter darstellt, als eine zweimalige Wiedergabe der Gloria-Intonation, wobei in der auf höheren Stufen erfolgenden Wiederholungsstelle nur ein die Tonreihe schließender und den melodischen Gang fließender gestaltender Zwischenton eingeschaltet ist. Auch der harmonische Unterbau ist ganz dem Choralcharakter angepaßt und entspricht durchaus der noch jetzt geübten, auf Palestrinaschen Grundsätzen beruhenden Begleitungspraxis. Als geistigen Urheber des Amen vermute ich einen der ehemaligen Hofkapellmeister, denen ja neben der Leitung der gottesdienstlichen Musik auch die Schaffung neuer kirchenmusikalischer Werke oblag. Die beiden, für alle gesungenen Messen — einfachen wie feierlichen Grades — gleichen Amenfassungen:
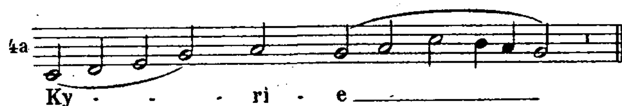




mögen dem Schöpfer für festliche Gelegenheiten zu einfach, bescheiden erschienen sein und ihn darum veranlaßt haben, eine mehr der Feierlichkeit des Tages und dem Glanze der darzubietenden, mehrstimmigen Messe entsprechende neue Responsorium-Formel zu komponieren. Die angeführte Gloria-Intonation mit ihrem feierlichen, aufwärtsstrebenden Charakter zeigte ihm den rechten Weg, und indem er ihn beschritt, traf er das Richtige und bewahrte sich gleichzeitig vor dem Vorwurf, unliturgisch und stilwidrig verfahren zu sein.
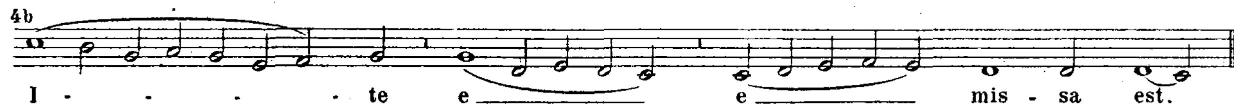
Ich komme zum Liebesmahlthema, dem gehaltvollsten und wichtigsten des ganzen Parsifal. Es steht am Eingange des Musikdramas:

Die Melodie trägt ganz das Gepräge des gregorianischen Gesanges. Was diesen kennzeichnet: Verbindung der einfachsten Intervalle in auf- und absteigender Linie, freier auf sinngemäßer Deklamation der Sprache beruhender Rhythmus und Unisonovortrag — die übliche Begleitung des Chorals ist inoffiziell und nur zu bestimmten Zeiten

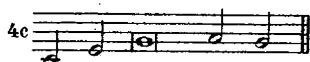
geduldet — das trifft man auch bei ihr an. Als Quellen kommen drei oft ertönende Melodiegänge des Ordinarium missae (die ständigen Meßgesänge) in Frage: die Anfangstöne des Kyrie der missa „In festis solemnibus“:
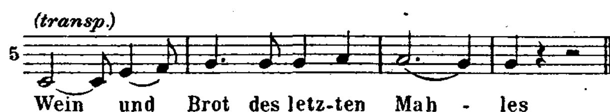


die zweite Hälfte des Ite missa est derselben Messe:



und das Initium des V. Psalmtones:
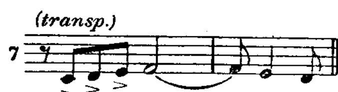


Das Thema des Liebesmahles offenbart sich als eine Vereinigung (man braucht nur gewisse Töne auszuscheiden) von 4 a) und 4 b), wenn man die zusammenhängende Fassung am Eingange des Parsifal ins Auge faßt, als eine Verknüpfung von 4 c) mit 4 b), sobald man das durch die Textgliederung bedingte Teilmotiv:
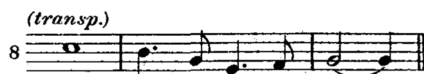


zu den von Knaben aus der Höhe gesungenen Worten: „Wein und Brot des letzten Mahles“ berücksichtigt. Die Bildung des Leidensmotivs:
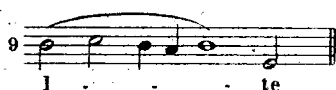


des Speermotivs:
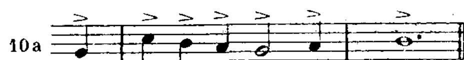


und des Weihegrußes:



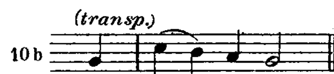
aus dem Liebesmahlthema ist unschwer schon aus einer oberflächlichen Betrachtung erkennbar. Vielleicht kommt für das erstere auch der Anfang des Ite für die gewöhnlichen Sonntage des Jahres:
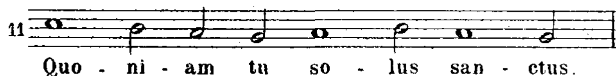


in Frage. Das Glaubensmotiv:



läßt sich ebenfalls leicht aus dem Hauptthema gewinnen, indem man das Speermotiv umkehrt. Es ist überdies in abgekürzter Form:



auch in der angeführten Kyriemelodie enthalten und findet sich weiter fast Note für Note (abgesehen von dem Notenwerte) im Gloria der oben erwähnten Messe bei der Stelle:



Welche der drei Auffassungen die rechte ist, sei dahingestellt. Für die erste sprechen wichtige Gründe. Die häufige Verschmelzung des Glaubensmotivs mit dem Speermotiv — meist in abgekürzter Form — (z. B. S. 72 des Klavierauszuges), sogar in gleichzeitiger Darbietung (S. 290 und 291) deutet doch wohl auf eine bewußte Absicht des Tondichters hin. Und wenn Amfortas durch Berührung mit dem „wundenwundervollen“ Speer geheilt, entsühnt und von allen zermürbenden Zweifeln befreit wird, und so auch an ihm der trostreiche Spruch: „Der Glaube lebt“ in Erfüllung geht — tritt da nicht der innere Zusammenhang beider Motive klar zutage?

Ob nicht außer den angezogenen Beispielen auch noch andere Motive dem Liebesmahlthema ihren Ursprung verdanken, mag einstweilen unerörtert bleiben. Die gemachten Ausführungen an der Hand des Vergleichsmaterials dürften zur Genüge die Verwendung von Choralmotiven im Bühnenweih-Festspiel bestätigen, und diese Bestätigung erhält noch weitere Bekräftigung durch die wiederholt bei der Harmonisierung angewandte Palestrinasche Satztechnik, die in dem fast ausschließlichen Gebrauche der verschiedenen leitereigenen Dreiklangsformen, der Ausschaltung der frei eintretenden Septime, der eifrigen Benutzung des Vorhaltes und in der a cappella-Darbietung ihren Ausdruck findet.

Bevor ich meine Untersuchungen schließe, will ich noch zwei, sich aus dem Thema ergebende, notwendige Fragen beantworten. Die erste Frage lautet: „Wie ist Richard Wagner zur Kenntnis der liturgischen Musik der römischen Kirche gelangt?“ Die Antwort auf diese Frage ist nicht schwer. Wagner hat öfters in seinem bewegten Leben Gelegenheit gehabt, den katholischen

Gottesdienst und seine Musik kennenzulernen; es sei nur erinnert an den Pariser Aufenthalt, an die Dresdener Kapellmeisterzeit, die ihn ja unmittelbar mit der katholischen Kirchenmusik in Berührung brachte, und an die Münchener Jahre. Daß Wagner die gebotene Gelegenheit nicht unbenutzt vorübergehen ließ, beweisen drei Tatsachen: 1. die Herausgabe des Palestrinaschen Stabat mater (Näheres im Anhang zum Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1886); 2. die Anschaffung der Proskeschen, Meisterwerke der alten Vokalmusiker enthaltende musica divina (ebendaselbst); 3. die trefflichen und, weil von einem außerhalb stehenden, objektiven Beurteiler herrührend, außerordentlich wertvollen Bemerkungen über die katholische Kirchenmusik in seinem „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters". Überdies, kann nicht das intime Verhältnis zu Lißt anregend und bestimmend nach der in Frage stehenden Seite hin gewirkt haben? Durch Vermittlung Liszts, der in den siebziger Jahren innigen, tätigen Anteil an den auf Regeneration der katholischen Kirchenmusik gerichteten Bestrebungen des „Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins" nahm und mit Männern, wie Witt und Haberl in regstem Verkehre stand, gab Wagner das Stabat mater heraus (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1886). Liegt es da nicht nahe anzunehmen, daß Wagner von Liszt, der ein begeisterter Freund und genauer Kenner auch des römischen Choralgesanges war, in die Schönheiten und Eigenarten des cantus gregorianus eingeführt worden ist? Zwei kurze Bemerkungen C. Waacks im Vorwort zum Klavierauszug der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe des Parsifal: „Am 2. April 1877 gelegentlich des Namenstages des seinerzeit in Wahnfried weilenden Franz Liszt wurde der erste Akt in seiner vollendeten Gestalt zum erstenmal zum Vortrag gebracht" und „am 15. April liegt sodann die Dichtung in der Bleistiftniederschrift beendet vor und nachdem etliche musikalische Motive — so die Hauptthemen des Vorspiels — schon zur Zeit der dichterischen Ausführung festgelegt waren . . ." lassen meine Vermutung zur Gewißheit werden.

Die zweite Frage: „Was hat Wagner zur Verwendung gregorianischer Melodien in seinem Festspiel veranlaßt?" läßt sich mit ästhetischen und stilistischen Gründen lösen. Die Parsifalhandlung führt in die Zeit des Rittertums zurück, also in eine Zeit, wo noch die Musik der Kirche, der cantus gregorianus, die gesamte Musik, auch die profane, beherrschte. Da nun im Parsifal nach des Dichterkomponisten eigenen Worten „die erhabensten Geheimnisse des christlichen Glaubens offen in Szene gesetzt sind" und beispielsweise die Liebesmalscene eine Vergegenwärtigung der Abendmahlsfeier im Saale zu Jerusalem darstellt, etwa in der Art, wie sie in katholischen Gotteshäusern noch alltäglich bei der Darbringung des Meßopfers stattfindet, und da ferner die katholische Liturgie mit ihrer unveränderlichen Ordnung keine Modernisierung, auch nicht der Musik, verträgt, so mußte Wagner, wollte er nicht gegen die Gesetze der Schönheit und des Stils verstoßen, zu gegebener Zeit und am rechten Orte auf die traditionelle Musik der katholischen Kirche zurückgreifen. Und er tat recht daran; denn gerade durch Verwendung der alten Musik erzielte er jene Erhabenheit und Weltabgekehrtheit, die seinem Werke die Weihe gab und die alle Zuhörer zum andachtsvollen Miterleben zwingt.

Ich bin am Ende meiner Darlegungen. Die gemachten Feststellungen wollen keinesfalls ein Dogma sein, das ich Andersdenkenden aufnötigen möchte. Sollten sie interessierte Leser bestimmen, ebenfalls über die Sache nachzudenken, und erführen dadurch meine Ansichten weitere Bestätigung, so würde ich das dankbarst begrüßen. Und wenn auch durch derartige Feststellungen dem Nimbus der Originalität ein wenig von seinem Glanze genommen würde, der Genialität des Bayreuther Meisters geschähe kein Abbruch. Sie würden im Gegenteil nur einen neuen, schlagenden Beweis liefern von der außergewöhnlichen Elastizität seines Geistes und von seiner erstaunlichen Gestaltungskraft, die es verstand, auch das Fremde seinen Zwecken dienstbar zu machen, es mit eigenen Mitteln zu verarbeiten und organisch seinen Schöpfungen einzuverleiben.

Zwei ungedruckte Briefe von Robert Franz an Albert Fuchs

Nach den Handschriften veröffentlicht von Dr. Erich H. Müller-Dresden

Robert Franz, der vielfach unterschätzte, zartsinnige Lyriker des deutschen Liedes, war von den jüngeren Komponisten als kritischer Beurteiler neuer Schöpfungen hochgeschätzt. Auch der bekannte Dresdener Tonsetzer Albert Fuchs, dessen Oper „Nirvan" Ernst von Schuch noch hatte aufführen wollen, wandte sich an Franz, um ein Urteil über seine Schöpfungen zu erhalten. Albert Fuchs war am 6. August 1858 in Basel geboren. Nach langem Zweifel an seiner Begabung entschloß er sich nach Vollendung seiner Gymnasiastenjahre, während der er Violin-, Klavier- und Theorieunterricht genossen und eine Reihe von Kompositionen vollendet hatte, auf dem Leipziger Konservatorium unter Reineckes, Jadassohns und Richters Leitung sich ganz der geliebten Musik zuzuwenden. Seine ersten Werke, die ihn weiten Kreisen bekannt machten, waren eine

Klaviersonate in F-Moll und eine Ungarische Suite, die von Franz Liszt hochgeschätzt wurde. Es folgten dann die „Bergsagen" (op. 16), ein engvereinter Liederkreis und die acht „Minnelieder", über Texte von Karl Stieler (op. 18), die Fuchs wahrscheinlich an Robert Franz gesandt hat. Der antwortete ihm darauf mit folgendem, jetzt im Besitze von Frau Prof. Albert Fuchs befindlichem Briefe, den sie, ebenso wie den anderen, freundlichst zur Veröffentlichung überließ.

Sehr geehrter Herr!

Besten Dank für Ihre Notensendung. Die materielle Wirkung dieser Kompositionen kann ich leider nicht mehr vernehmen und bin daher außerstande, über dieselben mit Sicherheit ein Urteil abzugeben. Daß Sie aber ganz genau wissen, was Sie wollen, unterliegt keinem Zweifel, nur kann ich mich mit dem chromatischen Tonsysteme, in welchem Sie schreiben, nicht recht befreunden, denn mein Bildungsgang ruht ja auf einer ganz anderen Basis. Wollten Sie Ihren künstlerischen Ausdruck mittels ernster Studien, die sich eine Zeitlang ausschließlich den Werken unserer Altmeister zuwenden, noch erweitern, so würden bei Ihrer Begabung Resultate zum Vorschein kommen, an denen Sie selbst die größte Freude hätten.

Hinsichtlich der von Ihnen zur Komposition gewählten Dichtungen erlaube ich mir zu bemerken, daß Carl Stieler, ein so hervorragender Dichter unserer Epoche er auch ist, in seinen Liedern der Musik sehr geringen Spielraum gönnt, denn er spricht schon alles in Worten aus. Nach meinem Dafürhalten eignen sich solche Texte am meisten zum Komponieren, die sich wirklich nach Musik sehnen, aus denen also diese wie von innerer Notwendigkeit getrieben hervorströmt.

Verzeihen Sie die Schrift mit der Bleifeder — eine Nervenlähmung des rechten Armes nötigt mir dies Material auf.

Ihr ergebener Rob. Franz.

Halle, den 7. Oktober 1885.

Noch ehe Franz' Antwort erfolgte, hatte Fuchs ein neues Heft Karl Stielerscher Lieder veröffentlicht, das er dem Liedermeister zusandte. Es war dies sein Op. 19 „Zehn Lieder aus Karl Stielers ‚Wanderzeit' für mittlere Stimme und Klavier". Franz antwortete ihm auf diese Neusendung:

Halle, den 4. März 1886.

Verehrter Herr!

Für die Übersendung Ihres Op. 19 danke ich verbindlichst. Soviel ich sehen kann, ist die Behandlung der Harmonie in diesen Liedern wesentlich einfacher und natürlicher, wie in Ihren früheren Kompositionen, wozu ich nur aufrichtig Glück wünschen kann. Nach meinem Dafürhalten muß jeder Akkord in seinem Fortschritt das Produkt der Stimmführung sein — es darf eben keiner unvermittelt eintreten. Damit ist nicht gesagt, daß ich hier nur an die polyphone Schreibart denke, auch das Secco-Rezitativ verlangt diese Folgerichtigkeit. Mit derartigen Grundsätzen darf man sich freilich heutzutage gar nicht mehr hervorwagen, denn alle Welt proklamiert ja „ungebundene Freiheit" des persönlichen Ausdrucks in musikalischen Dingen. Früher war man dagegen der Meinung, daß die wahre Freiheit erst dann errungen werden könne, wenn man sich zuvor dem Gesetz unbedingt unterworfen habe — mithin in der organischen Verbindung beider das erstrebenswerte Ziel des Künstlers gelegen sei. Dies Prinzip soll jedoch nach der neuen Theorie nicht mehr gelten.

Da Sie meinen Rat berücksichtigen wollen, das Ausdrucksgebiet unserer Altmeister eifrig zu kultivieren, so erlaube ich mir noch zu bemerken, daß sich's dabei längere Zeit um ein Studium handeln würde, welches die neueren Erscheinungen völlig ausschließt. Diese laufen Ihnen ja nicht fort und können jeden Augenblick wieder aufgenommen werden. Nicht etwa aus schnöder Eitelkeit schlage ich Ihnen hierzu die von mir bearbeiteten Vokalwerke Bachs und Händels vor, sondern weil sie das Akkompagnement in stilvollen Formen enthalten.

Weit davon bin ich nun entfernt, Ihnen m e i n e n Entwicklungsgang als Vorbild zu empfehlen, glaube aber, daß doch manches in demselben der Beachtung wert sein dürfte. Daher erlaube ich mir, Ihnen einen Artikel aus Osterwalds *) Feder zu übersenden, den der Hugsche Weihnachtsalmanach im vorigen Dezember brachte. Sie werden aus ihm ersehen, daß ich nicht zu jenen Doktrinären gehöre, die den Künstler an Händen und Füßen zu binden suchen. Leider ist diese Sorte gegenwärtig auch recht stark vertreten!

Rob. Franz.

Das Samenkorn, das Franz hier ausstreute, fiel auf fruchtbaren Boden. Fuchs, der bis dahin zu beinahe übermoderner Harmonik und eigenartiger Rhythmik geneigt hatte, folgte Franz' Rat und versenkte sich völlig in die alten Meister. Äußerlich zeigte sich der Erfolg dieser Studien in der Herausgabe von Altitalienischen Kanzonen aus dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, in der Sammlung „Bel canto", der Bearbeitung einer Kammersonate von Phil. Em. Bach und in Fuchs' Vorliebe, alte Werke aufzuführen. Aber auch reicher innerer Gewinn entsproß dem Komponisten aus diesem Samenkorn: Der Komponist lernte, ohne seine Eigenart aufzugeben, den neuen Stil und den alten verbinden. Aus dieser Vereinigung hat Fuchs viele reizvolle und anmutige harmonische Wendungen gewonnen, in denen man oft Anklänge an die alten Kirchentöne entdecken kann. Was Franz in diesen beiden Briefen an allgemeingültigen Sätzen sagt, könnte sich mancher unserer jüngeren Tonsetzer zu Herzen nehmen und befolgen.

*) Wilhelm Osterwald war am 23. Januar 1820 zu Bretsch i. d. Altmark geboren, also um 5 Jahre jünger als Franz, mit dem er bereits als Schüler des Waisenhausgymnasiums zusammentraf. Innige Freundschaft verband die beiden Künstler. Franz wählte mit Vorliebe Texte Osterwalds zur Komposition. Der hier erwähnte Artikel erschien unter dem Titel „Lebensbild". (1886 bei Gebr. Hug.)

Sängerfahrt deutscher Studenten nach Nordosteuropa

Von Dr. Franz Thierfelder / Leipzig

So selbstverständlich die Forderung erscheint, daß die Kunst ihrem ganzen inneren Wesen nach unpolitisch zu sein hat, so kann doch andererseits nicht geleugnet werden, daß zwischen der äußeren Politik und den internationalen Geistesströmungen der Wissenschaft, Kunst und Religion unaufhörliche Wechselbeziehungen bestehen, die in ihrer Bedeutung für die Kultur der Menschheit nicht unterschätzt werden dürfen. Hat die Musik zunächst die Aufgabe, den Zuhörer schlechthin zur Empfindung des Allgemeinmenschlichen zu erregen,

so erfüllt sie andererseits als Ausdruck bestimmter national umgrenzter Individualität noch eine zweite: Träger einer selbständigen Kunst- und Weltanschauung zu sein, die in jedem gesund und aufwärts strebenden Volke nach Gestaltung ringt.

Wir wissen längst, daß keine unserer künstlerischen Fähigkeiten geeigneter ist, anderen Völkern die wertvollen Elemente des deutschen Wesens zu vermitteln, als unsere Musik. Was wunder, daß in einer Zeit, in der die Welt, bis auf wenige Ausnahmen, über deutsche Seele und Charakter aufs schmachvollste irregeführt worden ist, in Deutschland diese Erkenntnis bewußt ausgewertet wird; ausgewertet von denen, deren Herz unter den unablässigen Anwürfen von Haß und Hohn schmerzlich leidet. Gewiß — wir wollen ehrlich zugeben, ein Teil der Künstler sucht gegenwärtig das Ausland mit Vorliebe dort auf, wo ihm der Valutastand Aussichten auf hohen Gewinn bietet — und wer wollte es ihm bei der zunehmenden Verelendung der deutschen Künstlerschaft verübeln? — Um so beglückender, wenn sich Gelegenheit bietet, im fremden Lande ohne Rücksicht auf persönlichen Gewinn der Kunst, dem Vaterlande und damit, in höherem Sinne auch der Menschheit zu dienen!

Eine solche Gelegenheit bot sich, als die Europäische Studentenhilfe des christlichen Weltbundes (Sitz Genf) einen Männerchor deutscher Akademiker gewann, der im Vereine mit dem Leidener Universitätstrio (Holland) eine Konzertreise nach Osteuropa und Finnland unternehmen sollte. Der Plan ging dahin, die Erträgnisse der Konzerte den notleidenden Studenten Mitteleuropas zukommen zu lassen, gleichzeitig aber durch persönliche Fühlungnahme ein lebendiges Band zwischen den deutschen und ausländischen Universitäten herzustellen. Die künstlerische Leitung lag in den Händen des Leipziger Universitätsmusikdirektors Friedrich Brandes und seines Stellvertreters Dr. Helmuth Thierfelder (Leipzig); als Solistin war Konzertsängerin Käte Grundmann (Leipzig) (Sopran) verpflichtet worden, die die nicht unbeträchtlichen Strapazen der Reise bewunderungswürdig auf sich nahm. Das Programm war unter dem Gesichtspunkte möglichster Vielseitigkeit zusammengestellt worden; während unter den Liedern des Chores durchaus das volkstümliche Element und das Volkslied vorherrschte, stand der kammermusikalische Teil des Programms unter dem Zeichen von Mozart, Beethoven, Brahms, Tschaikowsky und Wolf-Ferrari. Die Solistin sang Lieder von Joh. Brahms und Hugo Wolf.

Heute, nachdem die vierwöchentliche Reise abgeschlossen vorliegt, kann man unbedenklich von einem unerwartet glänzenden Erfolge des Unternehmens sprechen. Die Aufnahme in Danzig, Königsberg, Kowno, Riga, Dorpat, Reval, Helsingfors und Åbo war so überwältigend freundlich, die künstlerische Anerkennung, die von allen Seiten gespendet wurde, so ausnahmslos befriedigend, daß auch der Skeptischste von der Zweckmäßigkeit solcher Veranstaltungen überzeugt wurde. Leider muß ich der Versuchung, von der Reise im einzelnen zu plaudern, widerstehen, die Fülle der Erlebnisse steht zu der Beschränkung des Raumes in keinem Verhältnisse; ich will hier vielmehr nur von dem sprechen, was vom Standpunkte des Musikers besonderes Interesse bietet.

Auf welcher künstlerischen Höhe der Volksgesang im Osten steht, wie erstaunlich verfeinert das natürliche Empfinden der Slawen — und übrigens auch der ugrofinnischen Völker — für reizvolle Harmonien und individuellen Rhythmus ist, dafür bot sich unterwegs das reichste Material zum Studium. Allerdings hatten wir nie Gelegenheit, dem Volksgesange in seiner Ursprünglichkeit zu lauschen; die Chöre, die uns von litauischen, lettischen, estnischen, finnischen und schwedischen Sängervereinigungen geboten wurden, mochten mancherlei kunstmäßige Ausfeilung durch den Bearbeiter erfahren haben; doch prägt sich das National-Eigentümliche dieser Völker auch im Kunstgesange noch so überraschend frisch aus, daß es eine ausreichende Vorstellung vom Wesen der ursprünglichen Volksmusik gibt. Neben einem gewissen sentimentalen Zug, der durch eine überraschende eigenartige Harmonisierung im Chorgesang aufs glücklichste ausgeglichen wird, fällt die hemmungslose Urgewalt auf, mit der die Lieder zum Vortrag gebracht werden. Die Stimmlage im Nordost ist durchweg tiefer als etwa die deutsche, schon dadurch erhält, namentlich der lettische Gesang etwas Rauhes, das durch die Häufung des s-Lautes in der lettischen Sprache verstärkt wird. Ich habe verschiedentlich ein Fortissimo gehört, wie es in Deutschland wohl selten erreicht wird; dafür war ein wirkungsvolles Crescendo oder Decrescendo um so schwächer ausgebildet. Das Merkwürdigste bleibt jedoch der Rhythmus, der in seiner eigenwilligen, sehr oft synkopischen Form, die packendsten Wirkungen erzielt. Leider war man nicht in der Lage, mit der Melodie gleichzeitig auch den Text zu verstehen und mußte sich mit einer allgemeinen Verdolmetschung am Ende begnügen. Gerade hier würde eine Untersuchung der Textbehandlung durch den Komponisten von großem Interesse sein.

Eins trat übrigens auch für den Sprachunkundigen alsbald in Erscheinung: der große Unterschied der lettischen und estnischen Sprache in Bezug auf ihren Wohllaut. Letztere eignet sich ebenso wie das Finnische ganz hervorragend für den Gesang und soll an Vokalreichtum dem Italienischen durchaus nicht nachstehen. Im Finnischen stört bisweilen die Häufung betonter kurzer Endsilben, die dem Vortrage etwas Hartes, Stoßweises, geben, andererseits aber zu komischen Wirkungen mit Erfolg verwendet werden. Wir hatten das Glück in Helsingfors den finnischen Studentenchor unter der eindruckvollen Leitung von Prof. Heikki Klemetti zu hören — ein außergewöhnlicher Hochgenuß! Die Chordisziplin, die im vorigen Jahre bei dem Auftreten des schwedischen Studentenchors der Universität Lund in Leipzig so angenehm auffiel, zeigte sich hier in gleicher Vollendung; die zweiten Bässe waren von einer Klangschönheit, wie sie bei einem studentischen Gesangvereine immer von neuem überraschten.

Ich hatte am darauffolgenden Tage überdies Gelegenheit, einer Probe seines gemischten Chores beizuwohnen und wurde in meiner hohen Meinung vom finnischen Chorgesang nur bestärkt. Eine der schwierigsten Motetten Bachs wurde mit unerhörter Präzision und Klangreinheit — größtenteils auswendig! — gesungen; man spürte noch nichts von der Zerrüttung der Chordisziplin, an der so viel deutsche Chöre infolge der Sucht ihrer Dirigenten kranken, immer nur große Werke mit vollem Orchester aufzuführen und den a cappella-Chor geringschätzig beiseite zu schieben. Gesprächsweise erwähnte Prof. Klemetti, daß er die Absicht habe, mit

seinem Chore im nächsten Jahre nach Leipzig zu kommen; es kann schon jetzt nicht eindringlich genug auf dieses Ereignis ersten Ranges hingewiesen werden.

Der finnisch-schwedische Chorgesang ist von dem deutschen in nicht geringem Maße beeinflußt worden. Nicht nur, daß z. B. in den studentischen Liederbüchern eine ganze Anzahl deutscher Kommerslieder zu finden sind — auch zu rein schwedischen und finnischen Texten sind nicht selten wohlbekannte Volksmelodien unserer Heimat übernommen worden. Die enge Verwandtschaft der schwedischen Liedpoesie des 16. und 17. Jahrhunderts mit der gleichzeitigen deutschen habe ich in einer kürzlich erschienenen Abhandlung nachgewiesen *) — es würde sich für einen Musiker von Fach lohnen, diese Untersuchungen auch auf die neuere Zeit auszudehnen und dabei die finnische Chormusik mit zu berücksichtigen.

Durch liebenswürdige Vermittlung des jungen finnischen Komponisten Kilpinen, von dem in den nächsten Wochen eine reizvolle Sammlung eigener Kompositionen (Lieder für Sopran im Verlag von Breitkopf & Härtel) erscheint, erhielt ich ein Billet für die finnische Oper, in der „Elenen surma" (Helenens Tod), das Werk des finnischen Komponisten Merikanto, gegeben wurde. Die Musik enttäuschte den, der etwas national-eigenwüchsiges erwartet hatte; sie bewegte sich im Stile des italienischen Verismo, ohne in seine Übertreibungen zu verfallen. Es war durchaus westeuropäische Kunst, und nur an einzelnen Stellen verrieten Harmoniefolgen den nordischen Ursprung. Entzückend war die Darstellung eines finnischen Hochzeitsfestes, bei dem der Komponist mit Erfolg alte Brauttänze und Volksgebräuche verwendete. Die Oper würde mit zweifellosem Erfolge in Deutschland gespielt werden und würde eine Bereicherung des Spielplanes bedeuten können, denn das Werk steht unbedingt über dem Durchschnitt anderer der gleichen Gattung. Bemerkenswert war das Gewicht, das in Helsingfors offenbar nicht nur auf die musikalischen, sondern auch auf die schauspielerischen Qualitäten der Darsteller gelegt wurde; auch in dieser Beziehung gibt es für den Deutschen mancherlei zu lernen.

In Åbo, wo wir das letzte Konzert gaben, war das musikalische Interesse besonders rege. Chor und Solisten wurden stürmisch gefeiert, und die ortsanwesende Sängervereinigung bewies bei dem uns zu Ehren gegebenen Balle, mit welch erstaunlicher Sorgfalt der Gesang auch in Dilettantenkreisen gepflegt wird. Gewaltige Begeisterung erhob sich, als Käte Grundmann Zugaben in schwedischer und finnischer Sprache sang und dem Drängen interessierter Kreise nachgab, im kommenden Frühjahr zu einer Gastspielreise mit Dr. Helmuth Thierfelder nach Finnland zurückzukehren. — Wer wünschte sich nicht gern zurück nach diesem herrlichen Lande, wo der Deutsche wiederkehren kann, wie zu einer zweiten Heimat? Es ist ein Land, in dem das deutsche Lied Saiten mitschwingen läßt, die sich zu einem Akkorde reinen Mitempfindens und aufrichtiger Anteilnahme am Schicksal unsres Volkes vereinen.

*) Dr. Thierfelder: Die visa der schwedischen Liederbücher des 16. und 17. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur gleichzeitigen deutschen Liedpoesie. Ratsbuchhandlung L. Bamberg, Greifswald.

Musik-Aesthetisches und -Pädagogisches

Von Professor Alexis Hollaender

Zur Abwechslung bringe ich anstatt ernster Betrachtungen diesmal in bunter Reihe allerlei Kurioses aus den verschiedenen Gebieten meiner musikalischen Praxis. Timm Kröger, der noch viel zu wenig bekannte und gewürdigte liebenswürdige gemüt- und humorvolle Erzähler, überschreibt eine kleine Skizze: „Eine Geschichte, die man nicht zu glauben braucht". Meine heutigen, so unglaublich sie klingen, bitte ich aber mir Wort für Wort zu glauben, ich habe sie alle wirklich erlebt.

Eine schon ältere vielbeschäftigte Klavierlehrerin wird meine Schülerin. Ich lasse sie die etwas antikisierende Suite eines neueren Komponisten spielen; da ist in dem Präludium durch ein Versehen des Stechers einmal im Baß anstatt des F-Schlüssels der G-Schlüssel vorgezeichnet, und die Dame spielt, solange der regiert, seelenruhig die haarsträubende blödsinnige Musik herunter (für die Allerneuesten wäre sie wahrscheinlich ein Leckerbissen gewesen!). „Aber um Gottes willen, Fräulein, hören Sie denn nicht diese entsetzlichen sinnlosen Klänge?" Was antwortet sie? „Gewiß! Aber ich meinte, es sollte wie Bach klingen."

* *

In alten Ausgaben findet man, wenn die letzte Note eines Takts in den folgenden hinein verlängert werden soll, den Verlängerungspunkt hinter dem Taktstrich 𝅗𝅥|. Mein Klavierlehrer (ich hatte als Knabe eine ganze Reihe, diesmal war's ein Kgl. Musikdirektor) belehrte mich: „Das ist der sogenannte Kontrapunkt."

* *

Ich führte mit meinem Cäcilienverein das von dem Engländer Cowen komponierte biblische Idyll „Ruth" auf (beiläufig: ein Kollege hielt es für etwas „Indisches"). In der Hauptprobe hört ein hinter den Hauptsolisten sitzendes Chormitglied folgendes Gespräch des Kammersängers mit der Kammersängerin (die, wie das öfter vorkommt, weder das Buch Ruth, noch aus dem Klavierauszug etwas anderes als ihre Nummern kannten): Boas: „Was wird denn schließlich aus der Geschichte? Heirate ich Sie?" Schwiegermutter Näëmi: „Wie können Sie mich denn heiraten? Ich bin doch ein Mann!"

* *

In einem Requiem von St. Saëns, das ich zur ersten deutschen Aufführung brachte, malt der Komponist in dem Satze „Rex tremendae majestatis", ganz abweichend von dem Hergebrachten, nicht mit dem üblichen Getöse die Schreckmittel der göttlichen Majestät, sondern in viel feinerer origineller Auffassung ihre Wirkung auf den des Gerichts harrenden Menschen, indem er den Chor vor dem göttlichen Richter zerknirscht und sprachlos in den Staub gesunken im ppp, den Solotenor nur im pppp dazu flüstern läßt. Das ging meinem Solisten über sein Begreifen. „Geben Sie acht, das wird ein Mißverständnis geben; wenn ich so leise singe, wird es heißen: der Kerl kann nicht mehr," sagte der an einer hohen Schule als Gesanglehrer amtierende Professor. Durch Bitten und Beschwören des Unersetzlichen gelang es mir in den Proben, den Mann

annähernd zu dämpfen; bei der Aufführung in der Nikolaikirche aber schmetterte er im Gefühl vollkommener Sicherheit — leider hat der Dirigent für solche Fälle kein Dämpfungspedal zur Verfügung — los, was das Zeug hielt und — behielt recht, denn der angesehenste Rezensent (der den ihm von mir wie stets bei Erstaufführungen zugesandten Klavierauszug zu studieren natürlich für unnötig gehalten hatte, schrieb: Wir haben Herrn Prof. X. schon lange nicht so gut bei Stimme gehört.

* *

Für eine Aufführung von Pergolesis Stabat mater hatte ich Amalie Joachim zu gewinnen das Glück, und ihr mit dem Klavierauszug zugleich eine wörtliche deutsche Übersetzung des lateinischen Textes übersandt. Zur Hauptprobe erschien sie aber ohne Noten; sie hatte, wie sie lachend erzählte, Auszug und Übersetzung verlegt und nicht wieder finden können und erbat sich einen anderen, aus dem sie dann die Noten und die ihr in ihrem Sinne und sogar in der Aussprache unbekannter Worte höchst vergnügt heruntersang. Klara Schumann, die zuhörte, war entsetzt: „So kannst du doch morgen im Konzert nicht singen!" Ich selber aber blieb im Vertrauen auf die Genialität der unvergleichlichen Frau seelenruhig, hielt mit ihr noch eine besondere Probe mit obligater Lateinstunde, und sie sang am nächsten Tage ihre Soli, vom Publikum stürmisch gefeiert und von der Kritik nicht nur wegen ihrer stimmlichen Leistung, sondern auch besonders wegen ihrer auf eindringlichem Studium des Pergolesischen Stils beruhenden Auffassung des Werks gepriesen. Wie hat sie mit mir sich darüber belustigt!

* *

Zur Anregung geistiger Anteilnahme im allgemeinen und zum Verständnis der besonderen von mir zur erstmaligen Aufführung gebrachten Chorwerke hatte ich eine Zeitlang den Orchestermitgliedern (die durch die Anstrengungen des großstädtischen Musikbetriebs übermüdet und beinahe stumpf geworden, besonders bei Chorkonzerten, wo sie „nur mitzuwirken" haben, sich meist wenig spielfreudig zeigen) Textbücher auf die Pulte legen lassen, ein pädagogischer Versuch, den ich wieder einstellte, als ich bemerkte, daß die Bücher gewöhnlich unbenutzt liegen blieben. Da fragte mich eines Tags der erste Fagottist, warum es keine Textbücher mehr gäbe. Ich: „Ja, haben Sie sie denn gelesen?" Er (ganz unschuldig): „Ich nicht; aber meine Großmutter hat sich immer so darauf gefreut."

* *

Auftakt zur ersten Orchesterprobe eines neuen Chorwerks. Während die Herren sich zu ihren Pulten begeben, sage ich zu dem sehr tüchtigen ersten Konzertmeister in berufsfroher Stimmung: „Sie freuen sich gewiß, wieder einmal ein neues schönes Werk kennenzulernen." Er (mit einem unvergeßlichen Stimm- und Gesichtsausdruck): „Wir freuen uns nie!"

* *

Die Probe dauert von 10 bis 1 Uhr; fünf Minuten vorher merkbare Unruhe; eine Stelle muß wiederholt werden, Murren. „Aber, meine Herren, Sie sind doch mitverantwortlich für die Aufführung!" Allgemeines „Nein!" Schluß. — Bei solchem Verhalten von Orchestern kann man sich nicht wundern, wenn Chorwerke anstatt durch das Orchester gehoben, geradezu geschädigt werden. Es ist für einen Dirigenten unmöglich, in den paar zu ermöglichenden Proben mit dem Orchester es zu einer künstlerisch dem durch zahlreiche Proben vorbereiteten und für die Sache begeisterten Chor gleichwertigen Leistung zu bringen. Wenn jetzt die Chorvereine, und sogar die ältesten und bestfundierten, durch die Not gezwungen werden, auf die Mitwirkung des Orchesters zu verzichten, so wird es das Gute haben, daß der Wert des unbegleiteten Chorgesangs immer mehr erkannt und zur Geltung kommen wird. In den Wiener Orchestern soll es anders zugehen bzw. zugegangen sein. Amalie Joachim, die als musikalisches Vollblut die Berliner Indolenz gar nicht begreifen konnte, die sie in Bruchs Odysseus als Penelope von seiten des Orchesters in meiner Probe erlebte, erzählte mir, wie in Wien nicht nur bei schwierigen, sondern auch bei besonders schönen Stellen das Orchester aus eigenem Antriebe Wiederholungen erbäte!

* *

Eine wunderliche Unwissenheit herrscht nicht nur bei gebildeten Dilettanten, sondern auch sogar bei musikalischen Fachleuten in bezug auf die richtige Aussprache italienischer vielgebrauchter Bezeichnungen, die wir trotz aller Bemühungen des deutschen Sprachvereins und trotz aller guten Beispiele hervorragendster Tonsetzer, wie ein Richard Wagner (dessen Partituren die Entbehrlichkeit des Fremdworts glänzend beweisen), wie es scheint, nicht loswerden können. Aber wenn schon ein Fremdwort, dann wenigstens ein richtig gesprochenes! Es ist aber nichts Ungewöhnliches, daß man von Gebildeten Grandetscha, Metschoforte, Pitschikato, Scherzo (anstatt Skerzo) u. dgl. mehr zu hören bekommt. Es wäre Sache des fremdsprachlichen Unterrichts der Schule und vor allem der Musikschulen, die so sehr viel Unnötiges lehren, in diesem Punkte die so nötige Allgemeinbildung zu fördern. Solange es aber möglich ist, daß eine an einer der ersten Hochschulen als Gesangslehrerin beschäftigte Dame ihrer Schülerin, die Beethovens In questa tomba singt, den Text, den sie, die Lehrerin, für lateinisch erklärt, ins Deutsche zu übersetzen nicht imstande ist, wird das ein frommer Wunsch bleiben. — In bezug auf das pizzi- bzw. pitschikato ein niedliches und zugleich lehrreiches eigenes Erlebnis aus jüngster Zeit. In einer größeren Gesellschaft von Musikfreunden (nicht Musikfachleuten) kam man auf das hier behandelte Thema, und als ich mich über das groteske pitschi belustigte, mußte ich von Männlein und Weiblein den einmütigen Ruf hören: „Gewiß, so heißt es, und so sprechen wir alle." Ein italienisches Lexikon war nicht zur Hand, dagegen etwas viel Besseres: ein leibhaftiger italienischer Oberleutnant aus Toscana als zweifellos höchste Instanz. Und nun wurde die Sache hochdramatisch, denn der entschied: pitschi! Allgemeiner Jubel, ich war „gerichtet", und als ich jede Wette für pizzi anbot, noch dazu als der richtige deutsche Professor verhöhnt, der alles besser wisse und auch die italienische Aussprache besser kenne als der geborene Italiener. Aber wie glänzend stand ich wieder da, als endlich ein Wörterbuch gefunden und der Rückzug des Offiziers unvermeidlich geworden war, den er, der deutschen Sprache wie der Musik gleich unkundig, durch eine Verwechslung mit einem ähnlich lautenden Worte entschuldigte. — Es ist besser, ein unbekanntes Fremdwort lieber ehrlich mit deutscher als mit einer ausländisch klingensollenden falschen Aussprache zu verwenden.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Ob Verehrung der Klassiker ein Zeichen der Dekadenz sei!

Der deutsche Musikfreund wird erstaunt aufschauen, wenn er diese Überschrift liest. Denn daß er als dekadenter Patron angesehen werden könne, weil er seinen Bach, Mozart oder auch Wagner liebe, hätte er sich doch nicht so leicht träumen lassen. Und doch wird ihm in der Musikzeitschrift „Melos", dem Organ unentwegtesten Fortschritts in der Musik (3. Jahrg., Heft 4/5), bewiesen, und zwar auf Grund logischer Folgerungen, daß dem wirklich so sei, während Mangel an Verehrung der früheren Musik auf das Gegenteil von Dekadenz, also auf Kraft, hinweise. Der diese Anschauung mit wünschenswerter Offenheit vertritt, ist allerdings kein deutscher moderner Komponist, sondern der Engländer Cyrill Scott, der sich zwar seiner eigenen Aussage nach nicht mehr zur jüngsten Generation zählen darf, bei ihr aber doch eine erste Stimme hat. Es ist wirklich nicht unnütz, sich mit diesem „Über unsere Stellung zu den Klassikern" betitelten Aufsatz, weiterhin mit dieser Frage überhaupt, zu beschäftigen. Das erste deshalb, weil man auf unmittelbar kontrollierbarer Grundlage modernem Denken und Fühlen gegenübersteht und dieses auf seine Kräfte prüfen kann. Den Rückschluß, daß schließlich die gleichen geistigen Kräfte auch im Komponisten wirksam sind, darf sich hernach jeder gestatten, und zwar unter Billigung eines Lessing. Wenn dieser nämlich sagt: „Wer richtig räsonniert, erfindet auch, und wer erfinden will, muß räsonnieren können", er also diese beiden Tätigkeiten zueinander in unmittelbaren Zusammenhang bringt, so meint er natürlich auch, daß, wer unrichtig räsonniert, sicher auch kein wahrer Erfinder sein werde. Indessen geht uns der Impressionist Scott, der in seiner Art ein ganz netter Kerl ist, nichts an, sondern eben der Räsonneur.

„Die Sehnsucht (the desire) nach dem Neuen hat in allen Künsten seit Jahrhunderten im Unterbewußtsein geschlummert, aber ich wage die Meinung, daß erst in der Gegenwart diese Sehnsucht in wechselndem Grade die Schwelle des Bewußtseins übertreten hat," schreibt Scott. Wirklich? Nehmen wir aber an, daß es wirklich so wäre, daß selbst die größte Umwälzung in der Tonkunst, die vor dreihundert Jahren, lediglich einem unbewußten Drange ihre Entstehung verdanke, so würde uns also gesagt, daß die heutigen Bestrebungen nach Neuem etwas ganz Bewußtes seien und sich eben gerade hierdurch von den früheren unterscheiden. Offenbar ahnte Scott — und diese seine Ansicht stimmt mit der der deutschen Expressionisten, oder wie wir sie nennen wollen, überein — nicht im mindesten, welch zu einem guten Teil vernichtendes Urteil er über die ganze modernste Bewegung ausspricht. Während jede einzelne Zeit, jeder originale Meister ihr Neues zunächst nichts anderem als einem dumpfen Drange, einem inneren Müssen, einem „Es kann gar nicht anders sein" verdanken, heißt es hier: Wir wollen nun einmal Neues, denn auch in uns ist der alte Wunsch, das Verlangen nach einem Neuen vorhanden. Merkt man den grundsätzlichen Unterschied? Dort absolutes, zunächst unbewußtes Müssen, hier bewußtes Wollen, ähnlich wie Kinder, nachdem sie ein Spiel satt haben, ein neues wollen. Und ist's nicht so wirklich mit der modernsten Musik? Entspringt sie irgendwelchem elementaren Drang, merkt man nicht immer wieder, daß man zwar Neues will, aber nicht im geringsten muß, es sei denn aus Gründen der inneren Unfähigkeit, Neues auf organischem Wege zu bieten? Wie sucht aber der moderne Künstler diesen Mangel an „Muß" quitt zu machen? Er stellt sich breitspurig hin und erklärt: die früheren Zeiten und Künstler wußten nicht, was sie taten, ihr Verlangen schlummerte nur im Unterbewußtsein — offenbar haben sie es deshalb auch zu nichts Rechtem gebracht —, bei uns aber, den Modernen, herrscht ganz klares Bewußtsein, wir sind Wissende, so daß der Fortschritt gegenüber früher in die Augen springt. Das eben ist spezifisch modern, daß man einen absoluten Mangel zu einem Vorzug umstempelt und, noch etwas unverfrorener, diesen als das Höhere, das „Fortschrittliche" gegenüber dem früheren Naturgemäßen, ansieht. In diesen Versuchen, gerade das Umgekehrte als das Höhere hinzustellen, besteht auch eine „Hauptstärke" des modernen Verfahrens, und in gewisser Beziehung sind hierin die Engländer sogar die besten Lehrmeister. So fährt denn Scott auch fort:

„Eine der Äußerungen dieser Einstellung zeigt sich in jenem Mangel an Verehrung der Klassiker, die so viele Musikfreunde unserer Zeit nachdenklich stimmt. Dieser Zusammenbruch der Ehrfurcht ist dem teutonischen Geist unverständlicher als dem englischen, und man hält ihn sogar oft für eine Art arroganter Dekadenz. Keineswegs! Betrachten wir den Fall mit kühler Logik, dann werden wir bemerken, daß es sich nicht um ein Zeichen der Dekadenz handelt, sondern genau um das Gegenteil. Da Verfall oder Ruin Synonymen von Dekadenz sind, so ist in Wahrheit derjenige dekadent, der das Alte verehrt, und nicht, wer das Neue verehrt."

Das mag vorläufig genügen. Wieder wird sinnfällig, aber um so plumper, etwas möglichst in sein Gegenteil gekehrt. Der Traditionsverächter ist ein starker Held, der Traditionserhalter ein Dekadent, ein Schwächling! Wobei — auch das ist modern und im besonderen englisch — noch mit kühner Stirn versucht wird, sich als Logiker aufzuspielen. Was wahre und was falsche Tradition ist, sei nachher auseinandergesetzt, hier haben wir es zunächst nur mit der modernen Primitivität der allgemeinen Beweisführung zu tun. Es stimmt eben gleich

thematisch nicht, und mit Themen, Thesen, die nichts Rechtes taugen, läßt sich weder ordentlich musizieren noch räsonnieren. So ist zunächst zu bemerken: Weder der Traditionsverächter noch der Traditionserhaltende ist schlechthin dekadent oder stark. Wer der Tradition deshalb dient, um wiederzukauen, was original schon lange gesagt ist, den kann man ja als dekadent ansehen, obwohl diese Bezeichnung in den meisten Fällen nicht zutrifft; denn derartige zufriedene Künstler erfreuen sich meist der besten Gesundheit in jeder Beziehung, sodaß man den folgenden Satz Scotts ohne weiteres unterschreiben wird: „Tradition mag schön oder schwächlich sein, die Tradition aber als solche zu verehren, heißt Trägheit des Geistes offenbaren."

Gerade die Geistesträgen sind aber meist auffallend „gesund". Wer aber die Tradition als solche verachtet, und zwar deshalb, weil er ganz unfähig ist, um das Lebenskräftige, weiterhin Naturhafte in einer echten Tradition zu erkennen, den braucht man nun ebenfalls nicht als dekadent zu bezeichnen, wohl aber als pueril, als knabenhaft jugendlich, und daß das Puerile in der modernen Kunst eine lächerlich große Rolle spielt, das läßt sich leider nur allzu leicht beweisen. Freilich kann Traditions-Verachtung auch auf Dekadenz, auf seelischer Schwäche beruhen, dann nämlich, wenn man die Warnehmung macht, daß die Seele des Traditionslosen derart steril und mechanistisch organisiert ist, daß sie nicht die Kraft hatte, sich zur Zeit der künstlerischen Ausbildung unbewußt mit Traditionskräftigem anzufüllen, und nun wirklich nichts derartiges in sich hat, um es nun in originaler Umprägung auszuspielen. Und so ist sie tatsächlich darauf angewiesen, „Neues" — und welches Neue! — um jeden Preis zu geben. Wie jeder wahrhafte, große Künstler, der wirklich imstande ist, eine „neue" Welt in seinen Werken aufzubauen, der Tradition verpflichtet ist und sich ihr verpflichtet fühlt, das sei nachher ausgeführt. Wir sahen aber ohne weiteres, daß sich in der primitiven Art Scotts — der ja nur ein Name für viele ist — unmöglich derartige Fragen behandeln lassen. Er bringt es denn auch fertig, den Drang jedes echten Künstlers, sich zum Ausdruck und zur Gestaltung zu bringen und dadurch auf die natürlichste Weise etwas Neues zu schaffen, als Unzufriedenheit mit dem Früheren zu deuten, und so lesen wir denn noch folgende Sprüche: „Wäre Beethoven mit Mozart vollkommen zufrieden gewesen, dann hätte es keinen ‚Beethoven' gegeben, und wenn Wagner in seinem Unterbewußtsein wirklich Beethoven in dem Maße verehrt hätte, wie er glaubte, dann hätte es auch keinen ‚Wagner' gegeben." Muß man zur Erklärung der Tatsache, daß Beethoven anders wie Mozart, Wagner anders wie ersterer komponierte, komponieren mußte, wirklich zu ebenso weit hergeholten und verkehrten Gründen greifen, daß die Verschiedenheit auf Respektlosigkeit und auf der Sucht, es anders machen zu wollen, wie der Vorgänger, beruhe? Moderne Künstler, die etwa im gleichen Grade Neues wollen als sie nichts Neues in sich haben, begreifen niemals ein: „Nun sang er, wie er mußt'! Und wie er mußt', so konnt' er's." Wenn zwei Männer verschiedener Ansicht sind, der Sohn anderer wie der Vater, der Schüler anderer wie sein Lehrer, so beruht das nach der Meinung dieses modernen Künstlers auf Respektlosigkeit. Mozart soll einmal scherzend gesagt haben: daß er anders komponiere, beruhe auf dem gleichen Grunde, daß seine Nase anders sei wie die anderer. So ist's eben. In dem hingeworfenen Witz eines Künstlers, der da „mußt'", steckt hundertmal mehr Wahrheit als in dem ganzen geistreichen, dabei völlig instinktlosen und tatsächlich dekadenten Geschreibe moderner, Neues „wollender" Künstler!

Auch der Tatsache, daß z. B. Chopin nicht viel von Beethoven wissen wollte, steht Scott mit seiner großartigen Traditionserklärung gegenüber. Dabei verehrte und liebte Chopin aber den viel älteren Bach und verdankt ihm, eine so grundverschiedene Natur er ist, sogar sehr viel. Die Abneigung gegen den einen früheren Künstler wäre also nach der Erklärung dieses Modernen ein Zeichen von Stärke, die Vorliebe für den andern ein solches der Dekadenz! Indessen stellen wir nun diesen tiefen, echt modernen Denker auf die Seite und lassen ihn denen, wo er sich zu Hause fühlen darf. Ein Wort unsererseits über die Tradition ist aber wohl angebracht.

Daß alle Künste nur auf traditionsmäßigem Wege werden konnten, indem jede Generation von der vorherigen die wichtigsten Resultate erwarb, um sie zu besitzen, zeigt die Geschichte der Künste in erdenklicher Klarheit. Tradition ist damit die ersichtlich notwendigste Grundlage jeder natürlichen Entwicklung, jeglichen „Fortschritts". Gäbe es keine Tradition, so müßte jeder Künstler, jede Zeit wieder von vorne anfangen und wir wären so weit wie bei Erschaffung der Welt. Darüber ist weiter kein Wort zu verlieren. Was die Entwicklung im großen zeigt, zeigt das Lebenswerk gerade der großen Künstler im besonderen, wobei sich beweisen läßt, daß dasjenige das umfassendste ist, in das am meisten traditionelle Elemente hineingearbeitet sind. Worauf beruht es nun, daß gerade die großen Meister die eifrigsten Testamentsvollstrecker sind?

Man hat hier vor allem von Gründen seelischer und geistiger Art zu sprechen. Zunächst füllten die wirklichen Genies mit einem wahren Heißhunger ihre Seele mit Überkommenem, und zwar, wie man sagen darf, bis zum Bersten voll, und wenn sie dieses mit der Zeit immer originaler, „neuer" wieder ausspielten, so hat dies seinen Grund in ihrer bereits signalisierten, besonderen „Nase". Das ist das Eine. Immer klarer lernen sie aber weiterhin im Laufe ihrer Entwicklung erkennen, welche traditionellen Elemente gerade für sie wichtig sein können, wobei sie mit einer geistigen Herrschergewalt vorgehen, daß der kühnste Ländereroberer ihnen gegenüber zurücktreten muß. Gibt es doch nichts, was sie nicht nehmen dürften! Gelegentlich gründet ein

derartiger Künstler sein Lebenswerk ganz besonders auf eine solche Tradition, die bereits so halb außer Kurs gesetzt ist, indem er mit ganz neuen Augen ihren tiefen, einzigen Wert erkennt. So Bach in seinem Verhältnis zum Choral. Können wir diesen uns einigermaßen aus seinem Werk hinwegdenken? Und wie war's doch! Sehr schön sagt einmal Kretzschmar, daß die Bauleute — Bachs Zeitgenossen — diesen Stein verworfen hätten, der bei Bach zu einem Eckstein werden sollte. Das Beispiel ist so groß wie lehrreich. Auch andere damalige Komponisten verwendeten immerhin den Choral, nicht zum wenigsten auf Antrieb der Geistlichen. Aber sie wußten nichts mit ihm anzufangen, er sagte ihnen nichts und so hatten auch sie nichts zu sagen. Woran lag die Schuld? Am Choral oder an den Telemann usw.? Ohne Zweifel, die damaligen modernen Komponisten — ein Bach war höchst unmodern — hatten andere Ideale, die wir ihnen nicht im geringsten verdenken wollen, wer hat aber mit diesem verworfenen Baustein Millionen beglückt und ganz neue Choral-Entwicklungen hervorgerufen? Eine Tradition taugt immer dann nichts, wenn man mit ihr nichts Produktives anzufangen weiß, wobei man aber Lichtenbergisch zu sagen hat: Muß es, wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstoßen und es hohl klingt, immer das Buch gewesen sein?

Und so ist's denn mit der Tradition: Sie zu erkennen, auf ihre Lebensfähigkeit zu prüfen und sie nun mit neuem, schöpferischem Geiste weiterzuführen, sie gegebenenfalls zu ganz neuen Ideen in eine organische Verbindung treten zu lassen, das macht die Arbeit jener Zeitalter und jener Männer aus, die es zu großen und bleibenden Leistungen gebracht haben. Die innerste Notwendigkeit einer lebensstarken Tradition kann nur verkennen, wer steuerlos auf dem Meere der Entwicklung dahinschwimmt und der Meinung ist, er werde auch als Schiffbrüchiger die Gefilde der Seligen, das Land wahrer Kunst, erreichen.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS

In dem Leipziger Musikleben ist es gegenüber dem letzten Jahre viel ruhiger geworden, da sowohl die wertvollen und charakteristischen Konzerte unter Dr. Göhler wie unter Scherchen fehlen. Die beiden bisherigen philharmonischen Konzerte, das eine unter L'hermet, das andere unter Laber stehend, waren lediglich bekannten Werken der Klassiker und Romantiker gewidmet, sodaß unsereins in den Konzerten weiter nichts zu suchen hatte. So konzentrierte sich bis dahin das eigentliche Orchester-Konzertleben auf die Gewandhauskonzerte und im dritten war Furtwängler mit der Uraufführung einer Sinfonie derart glücklich, wie es seit langem bei einem modernen Werke nicht der Fall gewesen ist. Das gleiche Publikum, das eine Woche zuvor Scriabines Le Poème d'Extase beinahe zu Grabe getragen hatte, zeichnete das neue Werk mit einem außerordentlichen Beifall aus. Der Komponist ist der in Berlin im Jahre 1887 geborene Max Trapp, dessen Name bis dahin noch nicht stark über Berlin gedrungen ist, worin diese seine zweite Sinfonie in H-Moll op. 15 wohl eine gründliche Änderung herbeiführen dürfte. Das tragisch umwitterte, im besten Sinn moderne Werk überrascht zunächst durch die starke Phantasie und den ungehemmten Fluß reicher Gedanken, eine Phantasie, die auf innerem Schauen beruht, das dann gelegentlich, wie man es bei Beethoven trifft, nach außen hin in katastrophalen Wirkungen sich Ausdruck verschafft. Im ersten, einem echten H-Moll-Satz, steckt manches von Schuberts H-Moll-Sinfonie, aber durchaus nicht etwa im eklektischen Sinn. Das Scherzo ist eins der phantastischsten Orchesterstücke, die es in der modernen Musik gibt, mit einer Kühnheit und einem Können orchestral gegeben, die jedem imponieren müssen. Sehr Schönes, und zwar auch im seelisch einfachen Sinn, bietet das Adagio, und wenn der letzte Satz in der ersten Hälfte, wenigstens zunächst — man muß ein derartiges Werk denn doch einige Male hören — keinen so einheitlichen Eindruck macht, so ist Trapp ein Komponist, der, nachdem er alle Gedanken in Fluß hat, mit außergewöhnlichem Können zu konzentrieren vermag, so daß die Gesamtwirkung keineswegs in Frage gestellt wird. Vor allem, dieser Komponist hat Charakter; auf soweit festem Boden fußend und aller Atonalität lachend gegenüberstehend, weiß er genau, was er will und erfüllt und erweckt Hoffnungen, die man kaum mehr zu hegen wagte. Möge uns Furtwängler, so die anderen Orchesterwerke Trapps dieser Sinfonie einigermaßen an Bedeutung nahe stehen, diese doch ebenfalls vermitteln. Auch solistisch gab es diesen Abend etwas Besonderes. Ganz herrlich sang Fr. Elisabeth Schumann-Wien Mozartsches, darunter eine von Friedländer herausgegebene Arie (Ach, ihr schwindet) aus dem Schuldrama „Apollo und Hyacynthus" des elfjährigen Mozart, ein Stück, so unglaublich rein und ideal schön, daß man wunschlos zuhört und sich in eine andere Welt versetzt glaubt, in der alle Leidenschaften hinter uns liegen und in eine einzig schöne Linie gebannt sind. Es ist schon etwas ganz Einziges um diesen jungen Mozart, für den wir vielleicht erst heute, in dieser zerrissenen Zeit, die sich nach gebundener Schönheit sehnt, reif werden, weshalb denn auch ein derartiges Stück so intensiv und befreiend zugleich wirken kann. Wie herrlich Furtwängler derartiges aber auch begleitet! Nikisch hatte nie viel für die Begleitung übrig, er schlenderte darüber hinweg, während Furtwängler gerade hier feinstes und vornehmstes Musikertum offenbart. Mit welchem Adel spielten die Violinen diese göttlich-schönen Melodien! Ich wollte nach ihnen selbst Beethovens 5. Sinfonie nicht mehr hören; wozu sich selbst von einem Titanen wieder aufreißen und dann allerdings mit Adlerflügeln sich hinwegtragen lassen!

Auch im folgenden Konzert gab es Erstaufführungen, vor allem einmal Adolf Buschs von ihm selbst gespieltes Violinenkonzert A-Moll op. 21. Das ist ein Werk, über das man nicht ohne weiteres hinweggehen sollte. Allerdings ist's sehr schade, daß der erste Satz nicht sehr viel taugt, mit einer gewissen Geigerphantasie ziemlich unnötig musiziert wird. Aber die beiden andern Sätze! Wieder läßt, wie bei der Quartett-Serenade, der

2. Satz Blicke in ein tieferes Innere tun, manches ist direkt beglückend, nur gelingt es Busch nicht immer, dieses „Glück" festzuhalten, zumal ihm auch etwa sein Geigertum einen Streich spielt. Dann aber der letzte Satz, welch graziöse Bizarrerie! Man glaubts mit einer leichten, kapriziösen Dame zu tun zu haben, es steckt Karnevalsstimmung im ganzen, der gerade dann ein Ende bereitet wird, als dem Komponisten nichts mehr einfällt. Möglich, daß Busch, wenn er sich ganz aufs Komponieren verlegte, zu einheitlichen Werken gelangte, wer möchte aber den Geiger Busch missen? Hochinteressant war es, daß er dieses Mal Bachs E-Dur-Konzert ganz anders spielte wie neulich in Breslau, nämlich fast elegisch, überhaupt zurückgedrängt. Dann hörte man Regers nachträglich instrumentierte Beethoven Variationen op. 35, die in dieser Orchesteraufmachung aber denn doch so etwas wie Klischee anmuten, auch einen recht kleinen Erfolg davontrugen. Am stärksten wirkten am ganzen Abend Händels Concerto grosso in D-Dur Nr. 5 in einer eminent plastischen Wiedergabe, so daß man darüber selbst das fehlende Klavier hätte vergessen können, wenn man nun doch nicht an manchen Stellen daran erinnert worden wäre. Was heißt's aber, wenn derartig einfache (lediglich Streichorchester) großartig gesunde Werke wie ein prachtvolles Donnerwetter einschlagen, während solche unserer Modernsten trotz aller Schiebungen bei „eingeladetstem" Publikum auch nicht soviel verfangen! Das neue Konzertpublikum weiß mit dieser Afterkunst noch weniger anzufangen als das frühere. Gebt acht, in 6—8 Jahren, so jenes sich in den Konzerten wirklich durchgesetzt hat und diejenige Kunst kategorisch verlangt, die ihm etwas zu sagen hat, ist der ganze modernste alberne Spuk in die Rumpelkammer verbannt und man nimmt ihn als Historiker hervor, um zu demonstrieren, auf welch unsagbar plumpe und impotente Weise man unsere Zeit düpieren wollte und auch stellenweise düpiert hat. Gebt acht! Schon heute weht in den Konzertsälen eine etwas andere Luft; ich glaube nicht, daß man gerade im jetzigen Gewandhaus charakteristische Werke Schönbergs oder solche von Schreker-Jünglingen bieten könnte, ohne daß sie entweder ausgepfiffen oder lautlos zu Grabe getragen würden. Es wäre auch gar zu traurig, wenn man die Fesseln dieser international organisierten Fremdherrschaft nicht bald einmal bräche. Selbstbesinnung in eigensten Angelegenheiten, in solchen, in die man sich nicht im geringsten hineinreden zu lassen braucht, wenn man nur einigermaßen das Herz an der richtigen Stelle pochen fühlt, dann — wird es einmal auch sonst weitergehen. Vorher aber nicht! Wie recht stille ist es selbst um einen Mahler — der ein ehrliches Musikantenlos verdient hätte — geworden, um Mahler, den man vor einigen Jahren von orientalischer Seite aus selbst einem Beethoven gegenüberzustellen den Mut hatte! Es geht heute alles viel schneller als man irgendwie sich vorstellt. In der Musik seien unsere besten Schutz- und Trutzgötter die großen deutschen Meister; ein Händel obenan. Daß sich aber auch in unserer Zeit echte Kräfte regen, zeigte eine Sinfonie wie die Trapps. Ich muß hier heute abbrechen, obwohl es gar manches besonders über eine Aufführung des Georg Bendaschen Duodramas „Ariadne auf Naxos" (1775) zu sagen gäbe. Diese Dame läuft uns aber nicht davon.

Musikbriefe

AUS BERLIN

Von Bruno Schrader

Als das schönste Ereignis des Monats Oktober preise ich vier Aufführungen des Verdischen Requiem, von denen je zwei Robert Scheinpflug und Selmar Meyrowitz dirigierten, immer in ausverkauften Sälen. Meyrowitz hat das Verdienst, das herrliche Werk jedes Jahr herauszubringen. Es standen ihm diesmal wieder der große, ausgezeichnete Kittelsche Chor und das philharmonische Orchester zur Verfügung. Natürlich auch gute Gesangssolisten, an denen Berlin ja überreich ist. So geriet alles vortrefflich. Der Dirigent selber fiel vorteilhaft gegen früher durch die größere Ruhe seiner Tätigkeit auf. Zu Scheinpflugs Aufführungen war unser Blatt nicht eingeladen. Ebenfalls nicht zu den beiden Konzerten des Amsterdamer Konzerthausorchesters (Mengelberg). Das Programm kulminierte wieder in der dekadenten Mahlerei, die auch in dieser Saison in Berlin zu grassieren anfängt. Die Leistungen lobte mir ein urteilszuverlässiger Kunstgenosse als denen der einheimischen Staatskapelle und des Philharmonischen Orchesters nahezu ebenbürtig, während die hiesige Presse mal wieder vor dem Auslande auf den Knien rutschte und tat, als ob so etwas in Berlin noch nicht dagewesen wäre. Natürlich schrieben auch alle die, welche sonst so schön vaterländisch-unbeholfen Stammsitznahme für Abonnement, Kniegeige für Violoncello, Vortragsfolge für Programm, Erstaufführung für Premiere setzen zu müssen glauben, Konzertgebouworchester: daß gebouw auf deutsch einfach Gebäude heißt, schien ihrem Sprachpurismus entgangen zu sein. Sehr interessant war ein „historisch-italisches" Konzert des Dirigenten Moltrasio. Es begann mit alten Lautenstücken, die Ottorino Respighi sehr reizvoll instrumentiert hat. Dann folgte das achtzehnte Jahrhundert: ein Stück für Streichorchester von Sammartini, ein Concerto Grosso von Locatelli und die Ouvertüre zu Cimarosas Oper „Heimliche Ehe". Das erfreute sich alles einer stilvollen und inspirierten Aufführung; besonders die Ouvertüre begeisterte das Publikum außerordentlich. Nicht minder gut fielen die Werke des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts aus: die Ouvertüre zu Spontinis „Vestalin", ferner Stücke von Martucci, Pick-Mangiagalli und Sabata. Hier ernüchterte indessen Spontini, obwohl als willkommene Seltenheit begrüßt, während Martucci, der gute, ehrliche Meister von Bologna, stark wirkte. Vom genannten Respighi, dem Stolz des jungen, futuristischen Italiens, hörte man dann zweimal ein Originalwerk: das dreisätzige, viel positiv-musikalische Werte enthaltende Concerto Gregoriano für Violine, wo bekannte Phrasen des Gregorianischen Chorals verwendet sind. Einmal spielte es die italische Geigerin Armida Senatra, weiter der amerikanische Geiger Rudolph Polk. Jener dirigierte Ernst Wendel das Orchester, diesem Werner Wolff. Wendel glänzte noch vornehmlich mit Bruckners fünfter Sinfonie in B-Dur, während Wolff mit einer Schauspielouvertüre von Korngold begann und zwei Stücke aus Busonis Faust-Musik folgen ließ. Man kam hier wieder zu der Ansicht, daß Busoni mit diesem Faust-Werke wohl ebenso wenig Glück haben dürfte, wie Weingartner mit dem seinigen. Viel Verstand und wenig Schöpferkraft. Das Korngoldsche Stück war aber ganz à la Mascagni und Puccini — hohl und eklektisch. Die da einen neuen Mozart verkündet haben, sind gründlich hineingefallen. Nirgends Korn und Gold, aber desto mehr Spreu und Blech. Das wird auch Vater Korngold in Wien mit seiner berüchtigten kritischen Peitsche nicht ändern können, vor der sich sogar schon ein Richard Strauß ängstlich geduckt hat. (Läßt sich gerichtlich beweisen, meine Herren!) Gleich den genannten Geigenkünstlern erntete die Amerikanerin

Ilse Niemack wohlverdienten Beifall. Sie machte uns eingangs mit einem Violinkonzerte op. 25 in E-Moll von Cecil Burleigh bekannt. Selbiges ist dreisätzig, aber kurz und bündig. Die Erfindung gesund und markant, die Prinzipalstimme vorteilhaft, gehoben, im ersten Satze etwas durch die energische Instrumentierung gedrückt. Ein anderer amerikanischer Geiger, Theodor Spiering, trat wieder als Dirigent auf. Er gab sich da sehr gut, ohne moderne Velleitäten und Tempoverzeichnungen. So zeigten Beethovens große Leonorenouvertüre und Brahms erste Sinfonie schlanke und doch kräftige Linien. Aber auch Strauß' Eulenspiegel geriet klar und glänzend. Ein deutscher Dirigent, Michel Taube aus Köln, der mit dem Blüthnersaalorchester konzertierte, hielt sich in Beethovens heroischer Sinfonie gleichfalls von modernen Modetorheiten frei. Ebenso trug die mitwirkende Kölner Pianistin Marie Jansen Beethovens G-Dur-Konzert großzügig und wirklich beethovensch vor. Die Geiger aber machten uns im Oktober noch eine besondere Freude, indem sie viermal Spohrsche Werke hören ließen: dreimal die Gesangsszene und einmal das dieser vorangehende Konzert in E-Moll. Mit der Gesangsszene führte sich der neue zweite Konzertmeister des Blüthnersaalorchesters, Benjamin Bernfeld ein. Etwas robuster Ton und gute Technik. Da stand die Wiedergabe des Stückes durch Maurits van der Bergh vom Philharmonischen Orchester höher. Auch Steffi Geyer glänzte damit. Sie nahm indessen das Tempo des langsamen Mittelteiles zu breit, was ganz unspohrisch ist. Spohr konnte, was mir sowohl seine Schüler Kömpell, Bott und Haltnorth mitteilten und auch in seiner Selbstbiographie von deren Vollender erzählt wird, keine zu langsamen Tempi leiden und entschuldigte eher das Gegenteil. Steffi Geyers Konzert wurde von dem Schweizer Othmar Schoeck dirigiert. Er war auch als Komponist mit seinem Violinkonzert op. 21 in B-Dur vertreten, „quasi una fantasia", in drei Sätzen. Es schlug nicht durch, denn der Liederkomponist guckte da alle Augenblicke aus den Noten heraus. Mehr wirkte ein Violinkonzert op. 33 von dem Dänen Carl Nielsen, das der Komponist ebenfalls selber dirigierte. Schöne Form und konkreter Inhalt, ausgezeichnete Prinzipalstimme mit stilvoller, dezenter Begleitung; im Finale effektvolle Steigerungen. Emil Telmányi brachte das alles mit seiner vollendeten Geigerkunst zur schönsten Geltung. Das genannte Spohrsche E-Mollkonzert nun spielte Irene von Dubiska. Sie verfiel dabei nicht in den Fehler, ihrem Tone durch zu langsame Tempi eine Größe geben zu wollen, die ihm nicht eigen ist. Carl Panzner dirigierte. Von anderen Geigern will ich noch Eddy Brown erwähnen, zu dessen zweiten Abend wir eingeladen waren. Wir freuten uns wieder ehrlich seiner Kunst, die noch das echte Violinvirtuosentum in seinem ganzen Zauber repräsentiert.

Von den Geigern kommt man am nächsten zu den Streichquartetten. Da hörten wir zweimal das Klinglersche. Zuerst traditionell die Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven. Von letzterem op. 127 Es-Dur. Das kam vollendet heraus, wie denn Beethovens letzte sechs Quartette der Klinglerschen Vereinigung besonders liegen. Ich sage hier absichtlich nicht fünf, weil schon das in F-Moll op. 95 so entschieden im Fahrwasser des sogen. letzten Beethoven segelt, daß es geradeso zur Gruppe mitgerechnet werden muß, wie die letzte Violinklaviersonate und die zweisätzige Klaviersonate op. 90, worauf übrigens schon Bülow aufmerksam machte. Am zweiten Abend spielte das Klinglersche Quartett Dittersdorf (Es-Dur), Pfitzner (D-Dur) und Brahms (B-Dur). Nicht minder schön fiel der erste Abend des Quartettes von W. Waghalter, Kornsand, Holarewski und Kraus aus. Alles tonschön, temperamentvoll und hochvollendet. So kam gleich zu Anfang Glazounows heikles A-Moll-Quartett op. 64 zu voller Wirkung. Es folgten Haydn und Dvorak (F-Dur, op. 96).

Nächst der Geigerei war besonders die Klavierspielerei stark im Gange. Natürlich auch, wie stets, die Solosingerei. Ich gedenke da aber bloß des Abends von Lotte Leonard, die zunächst drei Arien von S. Bach sang. Alle mit obligaten Flöten: die erste, aus einer Kirchenkantate, mit einer, die zweite, aus der Jagdkantate, mit zwei und die dritte (Spielende Wellen) gar mit drei. Delikate Bissen für Bachschwärmer! Nach einigen Schubertschen Liedern kam aber auch Händel zu Wort, mit der Solokantate Lucretia, in der Bearbeitung von Schering. Die Leistungen der Sängerin entsprachen ihrem Rufe.

An den Klavierabenden nun gings hoch her. Den alten Schüler Liszts, Emil Sauer, sollen sie sogar auf den Schultern getragen haben. In der Tat war das, was ich von ihm hörte, wundervoll — echte und höchste Klavierspielkunst. Das vielseitige Programm zog sehr an; es enthielt sogar die Namen Hummel und Mendelssohn. Dasjenige Max Pauers fesselte gleichfalls. Ich erwähne da die hübschen „Deutschen Reigen und Romanzen" op. 51 von Jos. Haas. Auf die Anfangsnummer, César Francks Präludium, Aria und Finale schienen sich viele Konzertgeher verschworen zu haben. Lapidar war das Programm von Paul Emerich: S. Bachs Goldbergsche Variationen und Beethovens „Klaviersinfonie" op. 106. Erstere fielen musterhaft aus, letztere weniger, doch auch als ungewöhnliche Leistung. Jan Smeterling hörte ich exemplarisch Chopin spielen und vorher bewundernswert drei von den schwierigen Werken Albeniz'. Weiter jene Dorothea Braus, die in voriger Saison von W. Niemann an dieser Stelle hervorgehoben wurde. Ohne Zweifel gesunde, gediegene Leistungen; sie prägten sich besonders in Ansorges Sonate op. 1 (F-Moll) aus, weniger in Schuberts langweil'ger, posthumer A-Dur-Sonate. Die junge Pianistin begann mit einer eigenen Klavierübertragung eines Bachschen Orgelwerkes, die ihren musikalischen Standpunkt in hellem Lichte erscheinen ließ. Solche Arbeiten sind jetzt Mode; ob aber nötig, ist eine andere

Zu unserer Notenbeilage

Wir möchten nicht verfehlen, unsern Lesern auch einmal etwas Vierhändiges zum Spielen zu geben. Leider wird dieses Gebiet von unseren heutigen Komponisten ziemlich selten bebaut, so daß es wohl kaum ein Zufall ist, wenn wir zu einigen Stücken des Dänen Viggo Brodersen greifen, eines Komponisten, der seine innere Zugehörigkeit zur deutschen Musik ohne weiteres beweist, wie man schon den beiden hier mitgeteilten Klavierstücken entnehmen kann. Von den beiden Stücken wird das erste sich sicher sofort durch seine warme Melodik und die hübsche Durchführung seines Hauptmotivs Freunde erwerben. Das zweite Stück, ein gelungenes Beispiel eines $^5/_4$ ($^3/_4 + ^2/_4$) Taktes, bedarf zu seiner wirkungsvollen und sauberen Wiedergabe ziemlich geübter Spieler, dürfte diesen aber nach Bewältigung seiner natürlichen Schwierigkeiten wohl sogar eine gewisse Befriedigung bereiten. Daß man es mit echter Spielmusik zu tun hat, fühlt jeder bessere Klavierspieler ohne weiteres.

Frage. Ungewöhnlich wie er selbst war das Programm Eduard Erdmanns. Zuerst alte Stücke von Scheidt, Froberger und Kerll, dann eine Sonate von Mendelssohn und zwölf Schubertsche Ländler, zuletzt Blödsinn von Ernst Krenek. Dieser dilettantische Guckindiewelt hatte sich eine Blasphemie über den Choral „Ja, ich glaub' an Jesum Christum" geleistet, die das heilige Lied im Tanzsaale und zuletzt als hundsgemeinen Foxtrott erklingen ließ. Der stand an Erfindung noch tiefer als die Foxtrotts der Rummelplätze. Das Publikum war mit Recht über eine solche Kunstbarbarei empört und lehnte sie drastisch ab.

KARLSRUHER HERBSTWOCHE

Von Prof. Hans Schorn

Das Badische Landestheater hat gleich zu Beginn der neuen Spielzeit aus Anlaß der nachsommerlichen, alljährlich von der Stadtverwaltung arrangierten größeren Veranstaltungen eine Festwoche inszeniert, die zwar an den technischen Apparat des Instituts große Anforderungen stellte, aber bei guter Ausbalancierung der künstlerischen Kräfte zu einem bedeutenden Erfolg führte. Eingeleitet wurde das umfangreiche Programm durch eine dank dem Effekt der gesteigerten Möglichkeiten stürmisch applaudierte Neuinszenierung des Verdischen „Othello", der vor allem durch den ungewöhnlich starken Mohren W. Zilkens imponierte und dem neuverpflichteten Opernregisseur Turnau Gelegenheit gab, seine vom bisherigen Hoftheaterschema beträchtlich abweichende Regieführung an einem dankbaren Objekt zu erweisen. Wie durch künstlerische Bildgestaltung und stimmungsvolle Aufmachung (Burkard) eine Hebung des Niveaus erreichbar ist, zeigte eine wohlgelungene „Zauberflöte"-Aufführung mit Fritz Kraus (München) als vielbewundertem Gast. Mozarts Stil in seiner ganzen strahlenden Klassizität kam kurz zuvor auch in der noch von Operndirektor Fritz Cortolejis geleiteten Neueinstudierung von „Figaros Hochzeit" zu voller Geltung, wie überhaupt unser tüchtiges Ensemble zur Zeit besonders Mozartsche Werke zu wahren Musterstücken von bester Tradition macht. Aehnliches war auch unter Kapellmeister Alfred Lorentz' Stabführung nach einer Festaufführung des „Tristan" festzustellen, der von je mit Karlsruhe eng verwachsen ist. Den Eindruck irgendwelcher noch immer störenden Kompromisse wurde man bei der „Uraufführung in neuer Fassung" des „Casanova" von A. Rudolph und Arthur Kusterer wieder nicht los, einer dreiaktigen komischen Oper, die als heikles Vermächtnis unsere Landesbühne vom benachbarten Stuttgart übernahm. Über den nur halben Erfolg der vorjährigen Uraufführung in Württembergs Residenz ist hier wohl berichtet worden; bleibt nur nachzutragen, daß jetzt verbessert ist, was unbedingt der Änderung bedurfte, um das Werk bühnenfähig zu machen. Dennoch bleibt das Textbuch mehr kompliziert, als nötig wäre, und zeigt ein so stark verblichenes Porträt des Titelhelden, daß nach wie vor die Handlung nicht ins Innere trifft und in ihrer allzu selbstseligen Breite und oft fragwürdigen Sprache langweilen würde, wenn nicht die urgesunde und zuweilen keck zugreifende Musik A. Kusterers wäre, der in dieser von Wagner zu Mozart zurückweisenden Partitur eine ausgezeichnete Talentprobe niedergelegt hat und über die Kräfte des Orchesters schon klar zu disponieren versteht. Das diesmal erheblich glücklichere Endresultat dankte man aber auch der schwungvollen Wiedergabe, die mit schöpferischem Vermögen das Verborgenste noch an der richtigen Stelle zur Geltung brachte. Zu recht sinngefälliger Darstellung feuerte das Orchester Kapellmeister W. Schweppe an; aus der Fülle der Gestalten, denen eine solid vorhandene Technik teils zu buffoartig derber Charakteristik, teils zu lyrischer Kantilene verhilft, ragten um Haupteslänge der Casanova W. Nertwigs und die Fiorilla H. Iracema Brügelmanns hervor, während Regie und Inszenierung mit zäher Beharrlichkeit einigermaßen die Schwierigkeiten überwanden, welche die Glaubhaftigkeit der auf unproblematischen Lebensgenuß eingestellten Bühnenvorgänge stets noch problematisch erscheinen lassen. Alles in allem: eine bemerkenswerte Tat, obwohl man dem Werk kein ewiges Leben voraussagen kann, und doch möchte man in Anbetracht der Zwangslage, in der sich nun einmal alle diese Schmerzenskinder der Modernen befinden, wünschen, daß die Spieloper nach ihrer zweiten Sondervorführung in der verbesserten Auflage nun auch den Weg zu andern Bühnen findet. — Um einen vollständigen Überblick auf die Vielseitigkeit des musikalischen Programms zu geben, sei noch erwähnt, daß bei einer Schauspielaufführung des Burteschen „Simson" Franz Philipps (Freiburg) vollständige Bühnenmusik zum Vortrag kam. Sie ergänzt eindrucksstark den dramatischen Vorgang, soweit dieser der akustischen Stütze bedarf, liefert aber im Vorspiel und in der Überleitungsmusik vom 4. zum 5. Akt auch wertvolle selbständige Teile von rein musikalischer Prägung.

Zum festlichen Beginn der Herbstwoche dirigierte Hermann Scherchen (Berlin) ein Konzert des aus den beiden Theaterorchestern von Karlsruhe und Mannheim zusammengesetzten volltönigen und wohldisziplinierten Instrumentalkörpers. Im Mittelpunkt des Interesses stand Schönbergs sinfonische Dichtung „Pelleas und Melisande"; in den glänzenden Erfolg des Abends teilten sich aber auch Regers Mozartvariationen und die Oberonouvertüre. Eine Aufführung der Neunten Beethovens ließ dagegen monumentale Größe und sauberste Durchgefeiltheit vermissen. Eine Kammermusikmatinee war jüngeren badischen Komponisten vorbehalten mit je einem Streichquartett von A. Kusterer und H. Kaminsky und einem Liederzyklus von M. Schweikert. In der sehr ansprechenden Wiedergabe durch das Karlsruher Streichquartett und den lyrischen Tenor W. Nertwig (mit der Komponistin am Flügel) fanden sie alle reichen Beifall. Umfänglicheres versuchte auch die Badische Kunsthalle mit einer dreitägigen Aufführung von mittelalterlicher Musik in ihren altdeutschen Sälen zu bieten. Mit Unterstützung des musikgeschichtlichen Seminars Freiburg (Prof. Dr. W. Gurlitt) und mit Hilfe der Benediktinerabteien von Beuron und Maria Laach wurde man die historische Ehrenstellung erstmals praktisch gewahr, die jener alten Kunst gebührt. Jedenfalls hatte das zeitgemäße Experiment, das sich vor verwöhntesten Augen und Ohren sehen und hören lassen konnte, einen innerlich begründeten sehr starken Erfolg und gibt wohl nicht nur Fachkreisen Anlaß zur künstlerischen Durchdringung des Materials, das zugleich historisch möglichst getreu zu neuem Leben erweckt wurde. Überhaupt verdient der sorgfältig und unermüdlich auf diese Weise die Geisteswelt des frühen Mittelalters zusammenfassende Gedanke vollste Beachtung, zumal es sich dabei um große Kulturfragen handelt, welche die späteren mit dem Eindringen des nordischen Musikempfindens einsetzenden Entwicklungslinien zwar nicht sieghaft überdauerten, aber doch merkbar beeinflußten.

AUS WIEN

Von Prof. Kamillo Horn

Das verflossene Konzertjahr, das natürlich nicht klanglos, aber ziemlich belanglos endete, spann insofern Fäden zur neuen Spielzeit herüber, als nach Kammersänger H. Duhan auch dessen Kollegen A. Jerger und R. Tauber der Ehrgeiz packte, es jenem als Dirigenten gleich zu tun. Beide leiteten unter anderem das Meistersingervorspiel, das unsere Musiker selbst noch im Schlafe zu gewohnter voller Wirkung brächten. Besser zum

Maßstab für Jergers Dirigententugenden taugte das von ihm sicher geführte, anfangs so viel versprechende B-Dur-Konzert von Götz, das man hier vielleicht nie zuvor gehört hat. Hans Lewy, ein junges Schweizerblut, erwies sich dabei als hochbegabter Pianist. Auch mehrere Meisterschüler von E. Sauer erspielten sich viel Ehre in einem aus treuer Anhänglichkeit für ihn anläßlich seines 60. Geburtstages veranstalteten Kompositionskonzert. St. Askenase trug das C-Moll-Konzert, das zwar manch hübschen Einfall, aber kein Instrumentationsgeschick verrät, P. Weingartner das E-Moll-Konzert vor. Sauer selbst begleitete von der Schauspielerin Erika Wagner gesungene Lieder. Weit mehr noch wurde er in seinem eigenen Festkonzert gefeiert. Sauer spielte hier auch seine neue Courante und zeigte damit in doppelter Eigenschaft (als Pianist und Komponist), daß ihm Zartes, Anmutiges weitaus besser gelingt als Großes und Gewaltiges. Kleine Streiche spielte ihm (wie schon in jüngeren Jahren) sein Gedächtnis auch an seinem Ehrenabend, aber sein weicher herrlicher Anschlag auf dem vorzüglichen Bösendorfer-Flügel und seine ausgezeichnet gepflegte Virtuosität ließen sie rasch und leicht vergessen. Die Pianistin G. Schnitzer darf sich vollster Sicherheit rühmen, doch entbehrt ihr klares Spiel höheren Aufschwung. Die Reconnaissance aus Schumanns Carneval durfte, derart nüchtern ausgeführt, nicht auf Erkenntlichkeit rechnen. A. Casella oblag mit großem Eifer und gutem Erfolg dem Konzertieren. Schade nur, daß er mit Debussy, Ravel, dessen Schildträger und anderen Mißtönern seinen ganzen zweiten Abend in ein Meer von Dissonanz getaucht hat! Knapp vor Schluß desselben erfaßte ihn Fieber. Bedauerlich, aber kein Wunder... Durch sehr namhafte Fortschritte in Anschlag, Technik und Auffassung überraschte Maria Grigorovicz-Pininska, deren Konzert die beste Begleitung hatte: reichen Beifall. Der Däne V. Andersen muß sich erst weiteren Kreisen bekannt machen. Gewissenhafte tüchtige Schulung und schlichter ehrlicher Vortrag empfehlen ihn. Von der Orgel kam Josef Langer zu Prof. Teichmüller in Leipzig, wo er die Holsteinstiftung genoß und mächtige Förderung fand. Armer Leute Kind, hat er sich mit echt deutschböhmischer Zähigkeit durch allerhand Entbehrung emporgerungen und darf nun mit eigener Befriedigung auf seinen Werdegang zurückblicken. Aber als echter Künstler tut er sich nie genug. Die mit großem Zug, Plastik und Wärme wiedergegebene H-Moll-Sonate von Liszt war das Meisterstück seines höchst erfolgreichen Abends. Auch Dr. E. Bachrich löste seine Aufgaben untadelig, als er mit W. Winkler (Cello) moderne Sonaten vorführte; um so weniger Genuß gewährte die Mehrzahl der Werke selbst, die manchmal geradezu die Lächerlichkeit streiften. Erica Morini, die allbekannte Geigerin, beschränkte sich in ihrem Konzert auf Klavierbegleitung. (Ein Zeichen der Zeit.) Ihr Ton ist lieblicher geworden, ließ aber anfangs die Fülle vermissen. Was sie alles vermag, offenbarte sie erst in Bachs polyphoner Solo-Sonate in E-Dur. Der Ton Irena Dubiskas, einer neuen Violinistin, klang wohl stets sehr sauber, aber zugleich auch spröde. Sie erschien gewissermaßen als eine Reinhartspielerin. — Über so viele kleinere Konzerte hinweg zu Händels „Josua", dessen sich die Gesellschaft der Musikfreunde wieder einmal entsann. Seine seltene Aufführung mag in der wenig abwechslungsreichen „Handlung" begründet sein. Dem 3. „Akt", dem Gipfel des Werkes, wandte sich verdoppelter Eifer der Mitwirkenden zu. R. Mayer und H. Gallos glänzten im männlichen Ziergesang und L. Helletsgruber, die erst im Sommer den Schulstaub der Akademie abgeschüttelt hat, und bereits der Staatsoper angehört, hielt sich neben Frau Bauer-Pilecka sehr gut. L. Reichwein dirigierte mit der gleichen Lust, die den Singverein beseelte. — Endlich gab es auch in der Staatsoper eine Neuheit: Schrekers „Schatzgräber". Diesem bisher abgeklärtesten Musikdrama des fruchtbaren Komponisten hat man die denkbar größte Sorgfalt gewidmet und insbesondere die beiden überaus schwierigen und anstrengenden Hauptrollen Els und Elis mit Fräulein Kappel und unserem ausgezeichneten Schubert glänzend besetzt. Auch die übrige Besetzung, aus der R. Tauber als Narr hervorragte, ist sehr zu loben. Die unübertreffliche Kunst unseres Opern-Orchesters und die blendende Ausstattung trugen nicht wenig zum großen Erfolg bei. Ob sich trotz diesem das Werk im Spielplan erhalten wird, ist eine andere Frage, gibt es doch nicht wenige, die mit Schrekers sinnlich-schwülen Dichtungen — siehe auch „Irrelohe", die er selbst in Wien vorlas — nicht einverstanden sind und zugleich den Mangel an Melodienfluß bedauern. — Am Abend jenes Tages, da die Hauptprobe des „Schatzgräbers" stattfand, dirigierte Kapellmeister Tittl voll Feuer sein erstes diesjähriges Konzert. Es bestand in Tschaikowskys 5. Sinfonie, dem von G. Schnitzer sehr gut gespielten Es-Dur-Konzert von Liszt und dem Bacchanal aus „Tannhäuser". Der tiefe, echt musikalische Gehalt der in höchster Leidenschaft glühenden Venusbergklänge stellt allein schon hundert andere Musikdramen tief in den Schatten. Richard Wagner! Er der herrlichste von allen.

Besprechungen

Albert Lortzing, Ein Lebensbild des berühmten Musikers unter besonderer Berücksichtigung seines Wirkens und Schaffens in Münster von Rechnungsrat Eugen Müller. Münster i. W., Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.

Die fleißige Arbeit eines Musikliebhabers, die durch ihre eingehenden Forschungen lokalgeschichtlicher Natur bleibenden Wert für die Musikgeschichtsschreibung behält und durch ihre geschickte Darstellung weitesten Kreisen ein gutes Bild von Lortzings Leben und Wirken gibt. Für Schul- und Volksbibliotheken zu empfehlen!

Dr. Georg Göhler

Ludwig Wuthmann, Beispiele, Aufgaben und Anmerkungen zu Felix Draesekes „Der gebundene Stil". Louis Oertel, Hannover.

Wenn auch speziell für „Draeseke" zusammengestellt, ist dieses Heftchen doch für jedes Kontrapunktlehrbuch als Ergänzung zu gebrauchen und stellt sich würdig in die Reihe der vielen ähnlichen Beispiel- und Aufgabensammlungen. — Daß aber der Name „Diskantschlüssel" für unseren G-Schlüssel gebräuchlich wäre, ist mir neu. Meines Wissens heißt Diskantschlüssel immer noch der C-Schlüssel auf der ersten Linie.

Jos. Achtélik

Franz Spemann, Die Seele des Musikers. Zur Philosophie der Musikgeschichte. Berlin, Furche-Verlag. (Heft 10 der Stimmen aus der deutschen christlichen Studentenbewegung.)

Die Schrift beginnt mit dem Satz: „Die eigentliche und höchste Aufgabe der Musik ist das Lob Gottes", sieht in Bach und Händel die Großmeister der deutschen Musik und läßt deren Niedergang mit Beethoven beginnen; Spenglers Anschauungen werden häufig angeführt, in der Beurteilung musikalischer Dinge finden sich nicht nur dilettantische Schiefheiten, sondern direkte Fehler. Die ganze Schrift ist hier nur zu erwähnen

als Zeichen dafür, daß weite Kreise der Gebildeten fühlen, daß der Niedergang der Musik und der der Menschheit eng zusammenhängen, und daß die Fortschrittsmeierei uns menschlich wie künstlerisch zurückgebracht hat. Leider bieten die gutgemeinten, ehrlichen, aber vielfach sehr anfechtbaren Darlegungen des Verfassers den Gegnern sehr bequeme Handhaben, geistige Rückständigkeit festzustellen. Immerhin sind deren Gefahren für Volk und Kunst weit geringer als die, von denen deutscher Geist und deutsche Musik jetzt bedroht sind.

Dr. Georg Göhler

Robert Schumanns sämtliche Klavierwerke (11 Bände). Neue Ausgabe von Dr. Hans Bischoff und Dr. Walter Niemann. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Die vorliegende neue Gesamtausgabe von Rob. Schumanns Klavierwerken darf zweifellos zu den besten existierenden Schumann-Ausgaben gezählt werden; ihr Wert beruht insbesondere auf der einzigartigen Sorgfalt, mit der Dr. Hans Bischoff die Textrevision ausgeführt hat. In den jedem Bande vorangestellten Anmerkungen findet man einen Bericht über streitige Stellen und Varianten; jede auch noch so kleine Abänderung, die der Herausgeber nach Vergleichung mit sämtlichen bisher erschienenen Ausgaben vorschlägt, ist genau angegeben.

Über die Anordnung der einzelnen Werke kann man allerdings geteilter Meinung sein — mir persönlich wäre eine chronologische Reihenfolge nach den Opuszahlen sympathischer —, indessen hat die vorliegende Ordnung der Werke nach ihrem Charakter auch etwas für sich: so enthält z. B. der erste Band nur die für die Jugend bestimmten Werke (wenn man die „Kinderszenen", die ja eigentlich nicht für Kinder bestimmt sind, mit dazu rechnet!), ein anderer Band enthält die phantastischen Tänze (Davidsbündler, Karneval, Faschingsschwank usw.), ein weiterer die Fantasiewerke op. 12, 16, 17 usw., ein späterer die drei Sonaten usf.

Nach dem Tode Dr. Hans Bischoffs hat Dr. Walter Niemann noch eine sorgfältige Superrevision dieser Gesamtausgabe vorgenommen, die sich natürlich auf Stichfehler und gelegentliche Ergänzungen in bezug auf Phrasierung, Beiingerung und Vortragsbezeichnung beschränken konnte.

Die neue Ausgabe zeichnet sich außerdem durch schöne Ausstattung und vorzüglichen klaren Stich aus, so daß ihr weiteste Verbreitung zu wünschen ist.

Prof. Fritz v. Bose

Felix Pfirstinger, Heimat für Männerchor und Orchester- oder Klavierbegleitung. Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Am besten gelungen ist der Schlußhöhepunkt: „O Heimat, teure Heimat". Alles übrige, was der Chor zu singen hat, wird dem Inhalt des Textes nicht in erwünschtem Maße gerecht. Von einer Ausnutzung der durch die Männerstimmen gegebenen Klangmöglichkeiten kann gar keine Rede sein und von einer fesselnden Stimmführung nur in bescheidenem Maße, denn über die Hälfte des Textes wird vom Chor unisono gesungen, wodurch allerdings Wucht erzeugt werden kann, aber Tonumfang und Klangfarbe beschränkt wird. Man erhält fast den Eindruck, als wäre nicht der Chor, sondern das begleitende Orchester die Hauptsache. Zweifellos wird die Komposition ihre Wirkung nicht verfehlen, wenn die Orchesterbegleitung gut instrumentiert ist, was aus dem Klavierauszuge nicht ersichtlich ist. Der Komponist wird gut daran tun, die unbegleitete Wiesnersche Vertonung desselben Textes oder ähnliche Werke auf ihre chorale Wirkung hin durchzusehen und daraus für spätere Werke Nutzen zu ziehen. Auch muß es Ehrensache für einen jeden Komponisten sein, an der Dichtung nicht ein Wort zu ändern oder auszulassen. Die Aufführung dieser „Heimat" bleibt trotz allem empfehlenswert, weil aus jeder Note das Talent des Komponisten unverkennbar hervorlugt und Hoffnungen für die Zukunft erweckt.

Jos. Achtélik

Demetrius C. Dounis: La technique d'artiste du violon. Verlag: Germer.

Das Werk Dounis (La technique d'artiste du violon) ist zum Studium empfehlenswert und bietet manche Anregung und interessante Übungen. Es ist ja schwer, hierin etwas wesentlich Neues zu sagen; Sevčik hat in seinem op. 1 und 2 das Thema beinahe erschöpft — und Siegfried Eberhardt hat in der „virtuosen Technik" so grundlegend neue Lehrsätze über Haltung und Spiel entwickelt, daß dieses Werk wohl das entscheidendste unter den Neuerscheinungen ist. Es wäre sicher empfehlenswert, die bei Eberhardt entwickelten Gesetze bei dem Übungswerk von Dounis zur Anwendung zu bringen. Aus dieser Kombination ließen sich wertvolle Resultate erzielen.

Prof. R. Reitz

J. Dont, Gradus ad parnassum op. 38 und 39. Herausgegeben von W. Hansmann. Steingräber-Verlag.

Die vorliegende Ausgabe des Dontschen Gradus ad parnassum, von W. Hansmann herausgegeben, wird im höchsten Maße allen Anforderungen, die man an ein solches Studienwerk stellen muß, gerecht. Die Bezeichnungen für Finger und Bogen sind sehr sorgfältig und mit feinem Verständnis gemacht. Druck und Ausstattung des Werkes sind vorzüglich. Ich möchte diese Ausgabe von W. Hansmann allen Violinlehrern angelegentlich empfehlen.

Prof. R. Reitz

Proben neuer italienischer Musik.

a) Oreste Ravanello (op. 118), 1. Canto mistico (Streichorchester und Orgel); 2. Andante (Streichquintett und Orgel oder Harmonien (ad lib.); 3. Meditazione (Klarinette und Streichorchester). (Guglielmo Zanibon, Padua.)

b) Mezio Agostini (op. 45), Vier gemischte Chöre (Natale, Maggiolata, Meriggio alpino, Bacco domando un bicehiere). (G. Zanibon, Padua.)

c) Josie Mallia Pulvirenti, Liriche (Sensazione d'aprile, Ritmi del cuore, Viole). (A. und G. Carisch & Co., Mailand.)

d) Josie Mallia Pulvirenti, Impressione sinfonica per oretestra. (A. und G. Carisch & Co., Mailand.)

Die Musik Italiens und die Deutschlands haben sich im Laufe der Jahrhunderte wechselseitig sehr glücklich ergänzt, wie überhaupt die beiden Länder zur Ergänzung ihrer Eigenart so aufeinander angewiesen sind, daß man in der rechten Auswertung dieser Verbindung eines der wichtigsten Zukunftsprobleme erblicken darf. Der Umstand, daß eigentlich seit Jahrzehnten schon die Beziehungen der Völker nicht durch diese selbst, sondern durch Börsenschieber gelenkt wurden und jetzt vollends völlig abhängig von diesen sind, hat es mit sich gebracht, daß Italien auf allen möglichen Gebieten in französisches Fahrwasser geriet. Und wie der Italiener seine politische Selbständigkeit leider jetzt mehr und mehr aufgibt, um sich von Frankreich einwickeln zu lassen, so büßt er bezeichnenderweise in der Musik immer mehr von seiner herrlichen, naturwüchsigen Volkskraft ein, um seine Kunst zu einem Ableger der Pariser werden zu lassen. Es sollte den italienischen Kunstpolitikern und Künstlern doch zu denken geben, daß damals, als ihr letztes großes musikalisches Genie seine prachtvolle italienische Musikernatur noch dadurch bereicherte, daß es von den Deutschen lernte, nichts von seinem Wesen verloren ging. Verdi blieb Verdi, auch in Aida, Othello, Falstaff! Das Deutsche ist, wenn es sich mit dem italienischen Wesen verbindet, eine Ergänzung, die die eigentliche Natur nur um so schöner zur Geltung bringt, genau so, wie

es sich im umgekehrten Falle bei Händel und Mozart verhielt. Gerät aber der Italiener in die Hände der Franzosen, so wird er seine Eigenart los, seine romanische Natur, die weit ursprünglicher ist als die der Franzosen, bekommt weiter nichts als einen Pariser Aufputz, wird à la mode frisiert und dadurch unecht, verdorben! Wenn der Niedergang der italienischen Musik unter Pariser Einfluß sich nicht noch viel rascher vollzogen hat, so liegt das einfach daran, daß in den Italienern im allgemeinen so viel gesunde musikalische Kraft steckt, die immer wieder durchbricht. Der französisierte Italiener Puccini bleibt eben doch ein Italiener. (Bei uns in Deutschland bekommen die Franzosennachahmer unter den Musikern viel früher die Schwindsucht, weil es meist bereits degenerierte Naturen sind, die sich in der Pariser Luft wohlfühlen.) Aber bei Naturen, die nicht von Haus aus so viel italienische Musik in den Adern haben wie Puccini, ist doch auch in Italien der Knacks schon da und schöne Begabungen gehen zum Teufel.

Lange wird das Land selbst das ja wohl ebensowenig mit ansehen wie die politische Gängelbandelei durch Frankreich. Der natürliche Musiktrieb der Italiener wird siegreich bleiben, und, sobald wieder ein großer Musiker kommt, der nicht Pariser Ententemusik macht, sondern italienisch singt, wird das Volk dieser Wiedergeburt seiner nationalen Musik voll Freude zujauchzen.

Die oben angegebenen Werke, die auf der Redaktion der Z. f. M. zur Besprechung eingegangen sind, stehen nicht alle in direktem Zusammenhang mit dem eben Gesagten. Sie sind nicht bedeutend genug, um Schlüsse auf die allgemeine Musiklage in Italien zuzulassen.

Die drei Stücke von Ravanello sind noch am italienischsten; es sind kurze, klangvolle, sehr dankbare Stücke, die in ihrer Anspruchslosigkeit die natürliche Wärme italienischen Musikempfindens ausströmen.

Die Chöre von Agostini sind bemerkenswert als Versuche, neue Werke nach dem Vorbilde der alten Madrigale zu schaffen. Das Chorvereinswesen ist ja in Italien sehr wenig entwickelt; um so mehr überrascht es, daß der Komponist hier Aufgaben stellt, mit denen unsere besten gemischten Chöre sich nicht im Handumdrehen würden abfinden können. Einzelnes in den Stücken ist ganz verteufelt schwer, ja direkt unsangbar. So zeigt sich, wie hier unter dem Einflusse modernen Artistentums ein offenbar sehr begabter Italiener die Weisheitslehren, die er aus der Geschichte seiner nationalen Kunst ziehen könnte, in den Wind schlägt. Da einzelnes in den Chören eine echte musikalische Begabung verrät und der künstlerische Ernst, mit dem an die anspruchsvolle Aufgabe herangegangen ist, größte Anerkennung verdient, so wäre es sehr zu wünschen, daß der Komponist seinem Lande künftig Madrigale schüfe, die keine Meisterstücke wären wie die des alten Italiens.

Wirklich schlimm sind die Sachen von Pulvirenti. Ich weiß nicht, ob er ein komponierender Dilettant ist (das weiß man ja sehr oft nicht bei modernen Komponisten); belustigend genug sind die drei Lieder, deren dürftige Gedanken mit Pariser Dissonanzenflitter behängt sind.

Wenn Orchester jetzt nicht so teuer wären und ich ein Krösus wäre, möchte ich wohl einmal mit einem glänzenden Orchester in Riesenbesetzung die Impressione sinfonica dirigieren, nicht öffentlich, sondern nur, um mit dem Orchester einen Mordsspaß zu haben über diese zwischen finissimo und dolcissimamemente und con fremito, minaccioso, con violenza, precipitando e tutta forza sich hin und her wälzende Tonflut.

Das ist in seiner geistigen Leere und mit dem nervenaufpeitschenden Gegensatz zwischen säuselndstem ppp und brutalster Kraft übrigens etwas für gewisse Berliner Kreise! Wie sich die in größtem Format herrlich gestochene, auf schönstem Papier gedruckte Partitur in Deutschland wohl nur ein Schieberssohn drucken lassen könnte, so sei sie begüterten Dirigierdilettanten warm empfohlen. Zu dirigieren ist das Werk sehr leicht; die Hauptsache ist ein glänzendes Orchester wie das Berliner Philharmonische, etwa auf 100 Mann verstärkt, und ein Publikum, das unbedingt begeistert ist, wenn ein kitschiges Thema, genügend oft wiederholt, in moderner Dissonanzenhauer serviert wird und wenn die Sache mit einem Mordslärm aufhört, zu dem der Dirigent Kopf und Arme verzückt schütteln kann!

Zum Glück darf man nach so einem Werk nicht die italienischen Musiker der Gegenwart beurteilen. Schon der Durchschnitt ist weit besser, wenn auch leider vieles jetzt in französischem Fahrwasser segelt. Hoffen wir, daß die Italiener sich in allen Dingen, so auch in der Musik, wieder darauf besinnen, daß sie selber wer sind, nicht auf französischen, sondern auf eigenen Füßen zu stehen brauchen und aus eigener Kraft etwas leisten können, das ihrer Vergangenheit würdig ist!

Dr. Georg Göhler

Kreuz und quer

Englische Musikzeitschriften. — Man kann wohl ohne Bedenken sagen, daß das englische Zeitschriftenwesen, namentlich was die musikalischen Zeitschriften angeht, durch den Krieg und die Nachkriegszeit eine weitaus schwerere Erschütterung erlitten hat, als das deutsche. Schon 1913 mußte die, lange Zeit bedeutendste englische musikwissenschaftliche Zeitschrift „The Musical Antiquary" (Vierteljahrschrift) ihren Betrieb einstellen, und was von den übrigen Zeitschriften nicht während des Krieges schon aufgehört hatte zu existieren, wurde durch die materialistische Orientierung nach dem Krieg vollends unterdrückt (vgl. den Bericht E. Dents im „Bulletin de la Société Union Musicologique, Bd. I, S. 437). Das beleuchtet gleich in schlagender Weise das Zeitschriftenwesen der beiden Nationen, den wahren Beweggrund, der hier und dort diese periodischen Schriften ins Leben ruft. Wir, die wir heute mehr denn je um unsere Existenz zu kämpfen haben, finden auch jetzt noch Mittel und Wege, um unsern innersten Hang zu theoretischer Betrachtung, auch wenn sie von keinen äußeren Vorteilen begünstigt ist, zu verwirklichen, vielleicht intensiver zu verwirklichen, als in Zeiten, wo es wirtschaftlich eine Spielerei gewesen wäre. Das allgemeine Interesse hat sich bei den Engländern dagegen der Praxis zugewandt, in der sie immer größer waren, als in der Theorie, und diese wahre Natur der Engländer spiegelt sich auch in dem gegenwärtigen Stand des Musikzeitschriftenwesens wieder.

Was augenblicklich von englischen musikalischen Zeitschriften von einigermaßen literarischer Bedeutung ist, läßt sich kurz zusammenfassen; es sind „The Monthly Musical Record" und „The Musical Times" (beide erscheinen monatlich einmal in London), wovon die letztere Zeitschrift, abgesehen davon, daß sie ungleich umfangreicher angelegt ist als die erste, schon hinsichtlich der Qualität der Beiträge an erster Stelle zu stehen hat. Betrachten wir diese Zeitschriften rein äußerlich, so fällt zunächst auf, daß sie alle Zweige der musikalischen Bildung, sowohl die praktische als die wissenschaftliche Seite vereinigen, und zugleich kann

man die Beobachtung machen, daß der praktische Teil den wissenschaftlichen bedeutend überwiegt. Ein ungewöhnlich großer Raum ist für Reklamezwecke verwendet (Anzeigen von Konzerten, Selbstanzeigen von Künstlern u. a.), eine Erscheinung, die bei uns nur bei ausdrücklich für die Praxis bestimmten Musikzeitschriften vorkommt. Was die Beiträge im einzelnen betrifft, so beschäftigen sie sich in der Hauptsache mit aktuellen Fragen der Londoner Oper und Konzerte, im besondern mit den Problemen der Gesangsmusik und -technik (die „Musical Times" hat ja den bezeichnenden Untertitel „and singing-class circular"). Eine größere Besprechung über „Englische Instrumentalisten und Sänger" eröffnet in der M. T. meist die Reihe der Ausführungen und hat dann in der Mehrzahl der Fälle eingehende Besprechungen über die Bedeutung der z. Zt. in England im Mittelpunkt stehenden modernen Komponisten (Béla Bartók, Charles Koechlin, Strawinsky, Kodály u. a.) im Gefolge. Diese nachdrückliche Hervorkehrung der praktischen Seite äußert sich ferner in den regelmäßig beigefügten Musikstücken, die in der M. T. stets kleinere Chorwerke für vierstimmigen gemischten Chor sind, teils von modernen Komponisten, zum Teil aber auch aus der klassischen englischen Musik stammend. Man trifft dabei auf Madrigale und Anthems (kantatenartige Werke mit nur biblischem Text) von Morley, Gibbons u. a. Es muß überhaupt festgestellt werden, daß neben der Moderne gerade die englischen Komponisten des 16. Jahrhunderts verhältnismäßig oft einer liebevollen Betrachtung unterzogen werden. Der Gelegenheitscharakter dieser Beiträge verhindert indessen ein tieferes Eindringen in das Wesen dieser frühenglischen Kunstwerke, meist sind es nur Skizzen von geringer Ausdehnung und allgemeineren Inhalts. So ist Grathan Flood (M. T. Februar S. 97 und Mai S. 320) bestrebt, in zwei Aufsätzen („Neues über die frühen Pudor-Komponisten") biographische Notizen über Künstler wie John Lloyd († 1523), Thomas Appleby († 1562) und John Dygon († 1553) beizubringen, während Gustav Holst in einem Vortrag über Purcell (Mai S. 354) auf die Wiederbelebung nicht nur von Purcells kirchlichen, sondern vor allem auch der dramatischen Werke hinweist. Er teilt mit, daß am College zu Morley (dessen Direktor Holst ist) bereits die Opern Dido, The Fairy Queen und Diocletian aufgeführt worden sind, und daß eine Wiederbelebung des King Arthur in Aussicht genommen sei. Im Oktoberheft (S. 698) bricht Sydney Grew eine Lanze für William Bird, den „englischen Palestrina", und beklagt es bitter, daß dieser „Romantiker" des 16. Jahrhunderts lange Zeit nicht die ihm gebührende Würdigung erfahren habe (ebensowenig wie seine Zeitgenossen Morley und Gibbons). Die Hauptursache dafür glaubt er in Birds mystischer Eigenart suchen zu müssen. Gewiß, vielleicht wird man daneben aber noch einen weiteren, stichhaltigeren Grund ins Feld führen dürfen, den nämlich, daß die Engländer ihre Klassiker lange Zeit durch den Mangel an authentischen Neuausgaben sich selber vorenthalten haben. In zwei etwas längeren Ausführungen redet Sylvia T. Warner (März S. 160 und April S. 234) über Madrigalisten und Lautenisten. Ihren Untersuchungen legt sie das neuerschienene Buch von E. H. Fellowe (Herausgeber der „English Madrigal School") „The English Madrigal Composers" zugrunde. U. a. stellt sie fest, daß die programmatischen Tendenzen im englischen Madrigal weit zurückhaltender sich äußern als etwa in der französischen Chanson. Von einiger Bedeutung erscheint mir die von Fellowe übernommene (seinerseits auf Leandro Biadene zurückgehende) Etymologie des Begriffes Madrigal, wonach das Wort aus dem Neulateinischen = matricalis (mütterlich) herzuleiten sei. Wissenschaftlich wenig ergiebig, stellenweise sogar stark anzuzweifeln ist eine kürzere Betrachtung von Jeffrey Pulva über die Genesis der Phantasie (Juni S. 396), enthält aber immerhin einige auch deutsche Historiker interessierende Angaben.

Unter der Rubrik „Letters to the Editor" (wir würden etwa sagen „Eingesandt" oder „Briefkasten") bringt F. T. Arnold in der Juli- und Septembernummer (S. 505 und 648) zwei Aufsätze über den Gebrauch der Bezifferung bei Viadana, denen ich unter den bisher besprochenen die weitaus größte Bedeutung zumesse. Der Verfasser stellt nämlich durch Vergleich zweier Exemplare der Concerti acclesiostici (1602) von der Nationalbibliothek in Paris und vom British Museum in London einwandfrei fest, daß Viadana in der Tat eine, wenn auch nicht systematisch durchgeführte Bezifferung namentlich der Sextakkorde gekannt habe. Jedenfalls ist mit diesen Untersuchungen die musikgeschichtliche Forschung genötigt, erneut dieser Frage näherzutreten, um die Anfänge des Bezifferungswesens endgültig ins Reine zu bringen. — Es genügt, die beiden folgenden Aufsätze von C. und Bochet Williams über „Spohr und seinen Einfluß (Januar S. 49) und von Ivor Atkins über „Bachs Orgelwerke" (Oktober S. 685) erwähnt zu haben, denn sie tragen ein allzudilettantisches Gepräge, als daß sie hier noch einer besonderen Würdigung bedürften. Zum Schluß möge nur noch hervorgehoben sein, daß aus Anlaß von Arthur Nikischs Tod in der Märznummer (S. 172) ein längerer Artikel über den Künstler zu finden ist, der namentlich Nikischs Verhältnis zum englischen Musikleben behandelt.

Dr. Rudolf Gerber

Wie die „Musical Times" berichten, hat Eduard Dent Da Pontes Textbuch zu Mozarts Don Giovanni derart umgearbeitet, daß es „von jedermann verstanden werden kann! (that can be understood by all)". Dabei verfolgte Dent die Absicht, die Charaktere „in höherem Grade als menschliche Wesen zu kennzeichnen" (als ob sie das nicht ohnehin wären!), und auf diese Weise zu einem wirklichen Verständnis des Textbuches und zu einer Wertschätzung der Musik zu leiten(!). Eine Hauptneuerung bei dieser Version bildet die Wiederherstellung des 2. Finales, das Auftreten der übrigen Personen nach der Katastrophe des Don Giovanni.

Die Essener musikpädagogische Woche, welche vom 9.—14. Oktober unter dem Vorsitz von Prof. Riemann (Essen) auf Veranlassung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht (Zweigstelle Essen) veranstaltet wurde, hat den zu Hunderten zählenden Teilnehmern eine Fülle von Anregungen mit auf den Weg gegeben. Man wird sie nun im Interesse einer Förderung der Volksmusikpflege in Schule und Leben zunutze machen; denn gerade die Bevölkerung des Industriegebiets braucht in ihren Mußestunden eine wertvolle Bereicherung des Gemütslebens durch die Einflüsse der Sorgenbrecherin Kunst, die sich an ihrem Teil bemüht, unter Weckung gleicher emporziehender Gefühlsspannungen unser zerklüftetes Volk wieder zusammenzuführen. Mit diesen Gedanken eröffnete Oberbürgermeister Dr. Luther die bedeutsame Kunstwoche, denen sich weitere Ausführungen Prof. Riemanns anschlossen. Gleich der erste Tag führte mitten in den Schulgesangunterricht, dem Prof. Rolle (Berlin) in Vortrag und Lektion als anerkannter Praktikus nachahmenswerte Aufgaben und Ziele setzte. Staunenswertes hatte Gesanglehrer Oberborbeck (Essen) mit der Eitzschen Tonwortmethode erreicht, die seine Kinder befähigte, weite Intervalle und Modulationsharmonien absolut sicher zu treffen. Seminarmusiklehrer Hauer (Bochum) verbreitete sich über den Gesangunterricht in der Grund-, Aufbau- und Oberschule. Mit der Tonika-Do-Methode machten die Gesanglehrerinnen Haase und Meyer (Essen) bekannt. Auch ihre Unterrichtserfolge, die mittels Handzeichen und Noten erreicht waren, nötigten Hochachtung ab. Die Wiedergabe mehrerer Chorgesänge (unter anderem

kontrapunktisch gesetzte Motetten) war vorbildlich. Aus der weiteren Vortragsreihe seien noch genannt die Oberklassen-Darbietungen des Kirchenmusikdirektors Ebing, die grundlegenden Einführungen des Gesanglehrers Kühn (Berlin) in das Prinzip der Arbeitsschule, Prof. Thiels Vortrag über neue Aufgaben im Schulmusikunterricht und Gesanglehrer Blendorfs wegweisende rhythmisch-gymnastische Übungen für den Mädchenturnunterricht. Die nach Bochumer Muster veranstalteten Jugendkonzerte erreichten ihren Höhepunkt, als Obermusiklehrer Helm mit dem Chor des Bredmeyer Realgymnasiums Haydns Satz „Die Himmel erzählen" (Schöpfung) unter Begleitung des Schulorchesters ausgezeichnet darbot. Vorträge über die Aufgaben der Volkschöre, der Singschulen (Direktor Greiner, Augsburg), der volkstümlichen Oper, der Männerchöre und Hausmusik endeten die bestens vorbereitete Musikpädagogische Woche in Gegenwart des Ministerial-Referenten Prof. Kestenberg (Berlin). Max Voigt

Kiel. Um die Auflösung des Städtischen Orchesters zu verhüten, sind nunmehr Bestrebungen im Gang, ein Schleswig-Holsteinisches Landesorchester, dessen Kern das Kieler städtische Orchester bilden würde, unter finanzieller Beteiligung der ganzen Provinz ins Leben zu rufen.

Berlin. Der Magistrat hat beschlossen, dem Philharmonischen Orchester für das Etatsjahr 1922/23 als weitere Unterstützung die Summe von 700 000 Mark zu zahlen.

Durch eine Verordnung vom 12. September 1922 sind u. a. auch die Klaviere für luxussteuerfrei erklärt worden. Nur Flügel, Klaviere und Harmoniums aus besonders kostbaren Hölzern, wie Ebenholz, Polisander- und Rosenholz, aus Zedern-, Tee- und Buchsbaumholz usw. unterliegen nach wie vor der Luxussteuer. Auch Geigen, Violas und Violoncellos sind der Steuer nur unterworfen, wenn sie mit Edelmetallen verarbeitet sind oder Schnitzereien aufweisen.

Wien. Das Unternehmen der Wiener Mittelstandsoper, das erst kürzlich unter guten künstlerischen Aussichten eröffnet worden war, ist bereits finanziell zusammengebrochen.

Dresden. Auch der für das Dresdener Musikleben so wichtige Tonkünstlerverein ist durch die Not der Zeit in Bedrängnis geraten, so daß man dabei ist, einen Patronatsverein zu gründen, um dadurch aus zahlungsfähigen Kreisen die Mittel zur Sicherstellung des Vereins aufzubringen.

Lüneburg. Die Erhaltung des städtischen Orchesters, das nach dem Fortgang des Musikmeisters Schulz in der Gefahr stand, aufgelöst zu werden, ist nunmehr nach der Wahl des Organisten Karl Hoffmann zum Dirigenten gesichert.

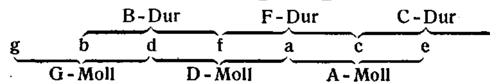
Beethovens und Schuberts Grab in Gefahr. Der Wiener Schubertbund erläßt einen Aufruf an alle Kunstfreunde, worin es u. a. heißt: „Auch den uns allen heiligen Grabstätten Beethovens und Schuberts auf dem Währinger Friedhof in Wien droht die Gefahr, vom Leben im Sturme des Alltags hinweggefegt zu werden, um auf ewige Zeiten zu verschwinden, da der ehemalige Totenhain profanen Zwecken dienen soll. Auf Anregung seines Dirigenten Viktor Keldorfer hat der Schubertbund in Wien beschlossen, anläßlich der Auflassung des Währinger Friedhofs die Grabstätten Ludwig van Beethovens und Franz Schuberts der Nachwelt zu erhalten. Doch der Schubertbund mit seinen geringen Mitteln ist nicht imstande, die für ihn unerschwinglichen Kosten des Unternehmens allein aufzubringen. Deshalb wendet er sich vertrauensvoll an die Hilfe aller Kunstfreunde. Spenden, gleichviel welcher Höhe, bitten wir an den Schubertbund, Wien III, 3, Lothringerstraße 20, Wiener Konzerthaus, zu richten." Das wäre nun wirklich eine Kulturschande, wenn die Gräber zweier Männer, die zu den größten Beglückern der gesamten kulturellen Welt gehören, modernem Zivilisationsvandalismus zum Opfer fallen würden.

Chordirektor Heinz Fröhlich, Durlach, unternimmt mit seinem Männerquartett (12 Herren) eine mehrmonatliche Konzertreise durch Nordamerika. Das Unternehmen bezweckt in erster Linie, das Deutschtum im Ausland zu stärken. Auch sollen Veranstaltungen zugunsten deutscher Wohlfahrtseinrichtungen eingeschaltet werden.

Der neue Gebührentarif für Konzertagenturen. Der preußische Polizeipräsident hat seine Verfügung vom 22. Juli 1922 bezüglich der für die Konzertagenten festgesetzten Sätze mit rückwirkender Kraft vom 1. September folgendermaßen abgeändert:

Konzertagenten dürfen für die Geschäftsbesorgung zur Veranstaltung von Instrumental- und Vokalkonzerten, deklamatorischen und andern Vorträgen, bei denen ein höheres Interesse der Kunst obwaltet, als Gebühr beanspruchen: I. von Inländern und Deutschösterreichern: 1. für Konzerte in kleinen Sälen 1000 M., in mittleren Sälen 1500 M., in großen Sälen 2000 M.; 2. für Konzerte mit Orchester in mittleren Sälen 1800 M. und in großen Sälen 2500 M.; 3. für Konzerte mit Orchester und Chor in mittleren Sälen 2000 M. und in großen Sälen 3000 M. II. von Ausländern die Sätze des Gebührentarifes vom 18. März 1914, in Goldmark berechnet.

Neue Musikinstrumente. Ein neuartiges Musikinstrument, das geeignet sein kann, die Laute und Mandoline noch mehr als bisher zu verbreiten, hat der Kölner Instrumentenmacher Stössel konstruiert. Es sind zwei Eigenschaften, die das Wesen dieses Instrumentes bestimmen: Einmal ist der lange Griffhals der bisherigen Laute durch ein Griffbrett am Kopf des Kastens ersetzt worden, und zum andern sind die fünf oder sieben Melodiesaiten in Terzen nach dem Gesetz der parallelen Tonarten gestimmt, so daß sich bei dieser Besaitung folgende Dreiklänge ergeben:



Auf diese Weise beherrscht das Instrument in vereinfachter Darstellung das gesamte Harmoniesystem. Die Saiten werden mit dem Daumen von links aufgerissen, die Bässe mit dem fünften Finger, und die linke Hand greift von oben über die Kante des Griffbretts, das in seiner schachbrettartigen Anordnung große Fingerspreizungen vermeidet. So ist die Stössel-Mandoline besonders für Kinder, die Stössel-Laute mehr für Erwachsene geeignet.

Ein weiteres neuerfundenes Instrument ist das zur Kontrolle des Atmens dienende Spironom. Eine äußerst empfindliche Platte gibt mittels eines Zeigers jeden Grad der Abweichung von der vollkommen sparsamen Gleichmäßigkeit des Ausatmens beim Kunstgesang an. So konnten bei der Vorführung anwesende Künstler den Ton bis zur höchsten Kraft steigern, ohne daß der Zeiger aus seiner Stellung rückte, während er bei unrichtiger Ausatmung schon durch den leisesten Hauch in Bewegung gesetzt wird. Der Apparat hat nur die Größe einer Handlaterne.

In dem Hanover Square Rooms hielt kürzlich Mr. Rogerson (Cotter), ein Geistlicher von Beruf, einen Vortrag über ein von ihm erfundenes, Lyrachord genanntes Instrument, das wie ein Piano gespielt wird und wie eine Harfe klingt. Der Mechanismus beruht darauf, daß die untere Hälfte der Saiten mit einem Hammer angeschlagen, die obere Hälfte mit einem Mechanismus gezupft wird, der einem Zupfen von Daumen und Finger gleichkommt. Es wird erwartet, daß gewisse Fehler, die dem neuen Instrument noch anhaften, behoben werden, so daß in Kürze jeder Klavierspieler auch Harfe spielen kann.

Zu unserm musikalischen Preisrätsel in Nummer 18 der Zeitschrift für Musik

Wir glauben nun auch unsrerseits die Rätsel gelöst zu haben und hoffen dabei, daß auch die Leser damit ganz einverstanden sein werden. Wir haben den ersten Preis, den wir keinem geben konnten, geteilt und je 500 Mark den beiden Rätsellösern überwiesen, die das schwierigste Rätsel gelöst und sich im übrigen lediglich in einer Kleinigkeit versehen haben. Es sind dies:

SIGFRID MÜLLER IN FRANKENBERG i. SA.
UND
ORGANIST OHLSEN IN MELDORF i. HOLST.

Außerdem haben 34 Leser 8 Lösungen der 9 Rätsel gebracht, auf die nun eben die anderen angesetzten Preise fallen. Es blieb uns nichts anderes übrig, als auch den zweiten Preis zu teilen und nun das Los entscheiden zu lassen, wem diese je 250 M. zufallen. Es sind dies: Dr. Wilh. Jung, Leipzig, und Lehrer Otto Priekartz, Aachen. Ebenso hat das Los über die dritten Preise entschieden: stud. mus. H. Meyer, Walheim b. Aachen, und Paula Schwartz-Fischer, München, sowie über die vierten Preise: Ulrich Schmidt, Charlottenburg, und Erna Donath, Leobschütz. An Trostpreisen hat der Verlag 5 ausgesetzt, die ebenfalls durch das Los folgenden Lesern zukommen: Marianne Intveen, Gelsenkirchen; Erica Kahr, Fohnsdorf (Obersteiermark); Ernst Träger, Kiel; M. Schmidt, Magdeburg; Elisabeth Läsecke, Leipzig.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Schlagobers", ein heiteres Wiener Ballett in zwei Aufzügen von R. Strauß (Wien, Staatsoper).

KONZERTWERKE

Fünfte Sinfonie „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod", für großes Orchester, Orgel und achtstimmigen Schlußchor von Waldemar von Baußnern (München).

Vierte Sinfonie von Attersberg; Concerto grosso von Kaminski; Waldmusik von Paul Graener (Leipzig, Gewandhaus).

Klavierkonzert von Lothar Windsperger (Düsseldorf).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Thamar", Musikdrama von Wilhelm Maukes (Stuttgart, Staatsoper).

„Die Jassa-Braut", Musikdrama von Albert Mattausch (Magdeburg, Stadttheater).

„Der Bergsee", Oper von A. Bittner (Leipzig, Stadttheater).

KONZERTWERKE

2. Sinfonie von Max Trapp (Leipzig, Gewandhaus).

Messe in C-Dur für gemischten Chor, sechs Solostimmen, Orchester und Orgel von O. Klemperer (Köln, Konzertgesellschaft).

Sinfonie für Violoncello-Solo und Orchester von Gottfried Rüdinger (Dortmund, 2. Sinfoniekonzert).

„Unserer lieben Frau", eine Folge von sieben a-cappella-Chören von Franz Philipp (Freiburg, Bühnenvolksbund).

Quartett op. 7 von Wolfgang Jacobi (Berlin).

Sinfonie von H. von Waltershausen, Phantastisches Intermezzo von Bagier, Herbstnacht von Beilschmidt, Rhapsodie für Cello und Orchester von Schmid-Carstens, Orchesterduette für Sopran und Bariton von Smigelski, Volkslieder aus des Knaben Wunderhorn für Sopran, Bariton und Orchester von Rudolf Siegel, Hiob, Passion für Knaben- und gemischten Chor, Soli, Orgel und Orchester von L. Kelterborn (Städtisches Orchester und Städtischer Musikverein, Bochum. Leitung: Rudolf Schulz-Dornburg).

„Hagar und Ismael", Kantate von Ludwig Finzenhagen (Magdeburg, Kirchenkonzert in der Wallonisch-reformierten Kirche).

„Tag und Nacht", sinfonische Suite für eine Singstimme mit Orchester von Joseph Haas (Köln, Tonkünstlerverein).

„Wieland, der Schmied" (Chor mit Orchester) von Hoffmann (Bochum, III. Sängerbundesfest des westfälischen Provinzialsängerbundes).

„Die Falkenjagd", Ballade für gemischten Chor, Sopran, Baritonsolo und großes Orchester von Karl Futterer (Wien).

„An den Tod", melodramatische Sinfonie von Gerhard von Keußler (Breslau, Orchesterverein).

„Gedanken eines Einsamen", ein Zyklus von Cello-Solostücken von Lothar Windsperger (Mainz, 4. Sinfoniekonzert).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Julius Cäsar“ von Händel (Hannover, Städtisches Opernhaus).

Neunte Sinfonie von G. Mahler (Frankfurt, 2. Museumskonzert).

„Phantastische Sinfonie“ von Berlioz (Flensburg, Städtisches Orchester).

Erste Messe in D-Dur von A. Bruckner (Hamburg, St. Michaeliskirchenchor).

„Von deutscher Seele“, romantische Kantate von H. Pfitzner (Wiesbaden, Staatstheater).

„Triumph des Lebens“, rhapsodisches Vorspiel für großes Orchester von Rudolph Peterka (Stuttgart, Sinfoniekonzert).

Sinfonie G-Moll von Ernst Eduard Taubert (Rostock, Konzertverein).

„Verklärte Nacht“ von A. Schönberg (ebenda).

„Pandora“ und „Paria“ die beiden Chorwerke von Arnold Mendelssohn (Bielefeld, Musikverein).

Musikfeste und Festspiele

In der Woche vom 7. bis 14. Mai fand in Oxford ein Musikfest großen Stiles statt, wobei u. a. das Stabat mater von Palestrina, die H-Moll-Messe von Bach, Werke von Bird und Morley zum Vortrag kamen. Von den Modernen waren in der Hauptsache vertreten H. Parry (De profundis) und Vaughan William (See-Sinfonie). — Ebenso fanden im Laufe des September zwei Musikfeste in Gloucester und Glastonbury statt, wovon namentlich das erste außerordentlich breit angelegt war. Im Mittelpunkt standen Kompositionen von Hubert Parry (1848—1918), zu dessen Andenken eine Trauerfeier in der Kathedrale mit Enthüllung eines Grabdenkmales stattfand. Im übrigen bildeten Chorwerke von Händel, Mendelssohn und Elgar die Hauptstützen des Festes, während in Glastonbury die neueste Oper von R. Boughton „Alkestis“ ihre Uraufführung erlebte.

Musik im Ausland

Barcelona. M. Schillings Oper „Mona Lisa“ wird demnächst in Barcelona in italienischer Sprache in Szene gehen.

Jerusalem. Hier trägt man sich mit der Absicht der Gründung einer Oper, deren Leitung dem in Rußland bekannten Opernleiter Glinkin übertragen werden soll.

Moskau. Zur Erinnerung an den vierzigsten Todestag Richard Wagners beabsichtigt die Staatsoper, den „Lohengrin“ neueinstudiert herauszubringen. Eine geplante „Ring“-Aufführung dürfte an Besetzungsfragen scheitern.

Amsterdam. Anfang Oktober fand in Amsterdam ein fünftägiges französisches Musikfest mit ausschließlich zeitgenössischer französischer Musik seinen Abschluß. Man hatte alle Richtungen berücksichtigt: Saint-Saëns, d'Indy, Pierné, Debussy, Milhaud. Die Ausführenden waren das Concertgebouw-Orchester und der Tonkunstchor unter Willem Mengelberg, das Amsterdamer Streichquartett, das Pariser Poulet-Quartett und eine Reihe holländischer und französischer Solisten. Den Höhepunkt bildete ein Requiem von Gabriel Fauré, und im letzten Konzert kam Ravel zu Gehör.

Für die deutsche Musik waren diese Tage insofern erfolgreich, als der Beschluß gefaßt wurde, nächstes Jahr unter Mengelbergs Leitung Bachs Matthäuspassion, Werke von Strauß und Mahler und Beethovens Neunte Sinfonie in deutscher Sprache in Paris aufzuführen.

Otto Klemperer (Köln) wurde von der Direktion des Teatro Constanzi in Rom zu einem sechswöchentlichen Dirigentengastspiel eingeladen und wird die Wintersaison mit einer Neueinstudierung des „Siegfried“ eröffnen.

Von Gesellschaften und Vereinen

Berlin. Die im letzten Heft auf S. 492 erwähnte Internationale Musikgesellschaft, deren Gründung in Salzburg erfolgt war, vollzog kürzlich unter dem Vorsitz Prof. H. Springers die Gründung der „Sektion Deutschland“. Dem Gründerkreise des neuen Vereins gehören von Berliner Tonkünstlern u. a. Erdmann und Thiessen an, auch hat sich der Sektion die Internationale Komponistengilde (s. Heft 20 S. 461) angeschlossen.

Hamburg. Hier ist auf Betreiben von Ernst Roters der Verein Hamburger Musikpädagogen e. V. ins Leben getreten; er hat die für den Musikunterricht ungemein wichtige Errungenschaft eines Tarifs gezeitigt mit festgesetzter Mindestvergütung, die sich nach der amtlichen Indexziffer erhöht oder erniedrigt und monatlich in den Zeitungen bekanntgegeben wird.

Persönliches

Prof. Dr. Hermann Abert, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig, hat den Ruf an die Berliner Universität als Nachfolger Hermann Kretzschmars angenommen und tritt seine neue Stellung am 1. April 1923 an. Aberts Weggang von Leipzig bedeutet einen außerordentlich schweren Verlust für die Leipziger Universität, blühte doch unter ihm die musikwissenschaftliche Disziplin in Leipzig, was die Zahl der Studierenden betrifft, in ungeahntem Maße auf. Nur drei Jahre wird Abert den hiesigen Lehrstuhl für Musikwissenschaft innegehabt haben, indem es leider nicht gelingen sollte, den ausgezeichneten Musikgelehrten an Leipzig zu fesseln.

Am 30. Oktober starb in Leipzig Prof. Moritz Vogel (geb. 9. Juli 1846 in Sorgau bei Freiburg i. Schl.), eine in Leipziger Musikkreisen sehr verehrte Persönlichkeit, weithin bekannt besonders durch seine Schulliederbücher, wie der Verstorbene zudem selbst ein trefflicher praktischer Schulgesanglehrer war (Töchterschule). Auch als Komponist pflegte Vogel vor allem das Gebiet der Unterrichtsliteratur (Klavier, Orgel, Gesang) und genoß hier einen bedeutenden Ruf. Groß sind seine Verdienste um den Verein der Musiklehrer und -lehrerinnen zu Leipzig, deren langjähriger Leiter und Ehrenvorsitzender er war. Vogel besaß die Titel eines kgl. Musikdirektors und Professors. Ein vornehmer und hilfsbereiter, dabei sehr aufrechter Künstler und Mensch ist mit diesem hochverdienten Manne dahingegangen.

Kammersänger Gustav Schwegler, der ehemalige langjährige Bassist an der Wiesbadener und später an der Berliner Oper, ist in München gestorben.

Da Emil Schette als Konzertmeister nach Finnland übersiedelte und der Violoncellist Hermann Hoenes an das Philharmonische Orchester in Graz berufen wurde, ist das Münchner Trio aufgelöst worden.

Willy Burmester wird demnächst eine mehrjährige Reise nach Japan, China, Australien und Amerika antreten.

Eduard Erdmann, der bekannte Komponist und Pianist, wird Anfang nächsten Jahres eine Reihe von Konzerten in Norwegen geben.

Kapellmeister Hermann Scherchen wird im Januar 1923 ein Konzert der Accademia di Sancta Cecilia (Augusteum) in Rom dirigieren.

Walter Braunfels ist mit der Komposition einer komischen Oper „Don Gil von den grünen Hosen“ beschäftigt, die bald fertiggestellt sein wird. Auch ein neues sinfonisches Variationswerk über ein Thema von Mozart geht seiner Vollendung entgegen.

Prof. Emanuel Wirth, der letzte lebende Quartettgenosse Joseph Joachims, beging am 18. Oktober seinen 80. Geburtstag. Im Joachimquartett hatte Wirth die Bratsche gespielt.

Kapellmeister Hermann Scherchen, der neue Dirigent der Konzerte der Frankfurter Museumsgesellschaft, wird im Laufe des Winters eine größere Reihe, auch moderner Werke, u. a. Orchesterstücke von Debussy, „Paris" von Delius, Kammermusik Nr. 1 von Paul Hindemith, Sinfonie Nr. 1 von Krenek, Orchesterstücke von Ravel, Kammersinfonie von Schönberg zur Aufführung bringen.

Walter Lutz, Mitglied des Magdeburger Tonkünstlerquartetts, erhielt nach seinem erfolgreichen Probespiel an der Hochschule für Musik in Berlin den diesjährigen Mendelssohn-Preis zugesprochen.

Musikdirektor Horschler wurde die Bildung eines Stadtorchesters für die Stadt Glogau übertragen.

Theo Bauer (Dresden), ein langjähriges Mitglied der Dresdener Hofkapelle und des Petriquartettes, vollendete kürzlich sein 50. Lebensjahr. Bauer erwarb sich besonders große Verdienste um den Dresdner Tonkünstlerverein, der unter seiner Leitung einen besonderen Aufschwung genommen hat.

BERUFUNGEN

Walter Elschner, der Buffotenor des Leipziger Stadttheaters, wurde als Opernspielleiter an das Hamburger Stadttheater verpflichtet.

Dr. Georg Voigt, bisher Lehrer für Gesang am Leipziger Konservatorium für Musik, hat die Leitung des Konservatoriums in Recklinghausen übernommen.

Benjamin Bernfeld wurde an das Blüthnerorchester als Konzertmeister berufen.

Musikdirektor Adolf Bauer, der frühere Leiter der Städtischen Konzertgesellschaft Düren, wurde als Lektor für musikalische Formenlehre an die Universität Bonn berufen.

Konzertnachrichten

Ludwigshafen. Das „Pfalzorchester" (Intendant: Hofrat Ferd. Meister) führt unter Leitung seines Generalmusikdirektors Prof. Ernst Boehe und Kapellmeisters Dr. Jul. Maurer in diesem Winter acht zwölftägige Konzertreisen in der Pfalz aus. Außer Werken unserer Klassiker bringt es solche von Berlioz, Bruckner, Brahms, Haas, Hausegger, Mahler, Reznicek und Schillings. Als Solisten wirken mit Katharina Arkandy, Carl Friedberg, Anna Hegner, Anna Kämpfert, Frieda Kwast-Hodapp, Amalie Merz-Tunner, Jos. Pembaur und Raatz-Brockmann. Vom 17. bis 20. Januar 1923 finden in Ludwigshafen die ersten internationalen Musiktage mit Werken schweizerischer Komponisten statt. Es gelangen dabei Werke von Brun, David, Gagnebin, Laquai, Lauber, Maurice, Schöck, Schultheß, Suter, Wehrli und des kürzlich verstorbenen Hans Huber zur Aufführung. Die Leitung der Feier liegt in Händen Boehes. Die ersten Pfälzischen Musiktage unter Boehes Leitung (Bach, Beethoven, Bruckner, Brahms) finden Ostern 1923 statt. Mit Konzerten in Würzburg, Nürnberg, Regensburg und München wird sodann das Pfalzorchester Ende April seine Winteraufgabe beschließen.

Heinrich Schütz - Gedenktag in Zeulenroda. Unter der Leitung des Städt. Musikdirektors Kantor Fritz Sporn, des unseren Lesern bekannten Verfassers des Artikels: Heinrich Schütz in Nr. 13/14 der Z. f. M., fand am 6. November in Zeulenroda eine Aufführung von Schütz' Matthäuspassion statt, zu der als Solisten Alfred Wilde (Evangelist) und Dr. Wolfgang Rosenthal (Jesus) gewonnen waren. Ferner enthielt das Programm von Schützschen Werken noch folgende: Das Vaterunser (1650), Das kleine geistliche Konzert: Ich liege und schlafe (1636/39), die biblische Szene: Pharisäer und Zöllner, ferner: Was mein Gott will, Lobgesang für Tenorsolo, Orchester und Orgel (aus „Symphoniae sacrae" 2. Teil 1647) und Nun danket alle Gott (Deutsches Konzert aus Symphoniae sacrae 3. Teil 1650). Außerdem noch Werke von Hans Leo Hassler, Joh. Herm. Schein und Melchior Frank.

Karlsruhe. Bei den in Heft 20 S. 463 erwähnten Versuchen mit der Vorführung der Musik des Mittelalters handelte es sich um die „Musica ecclesiastica" (Gregorianischer Choral), die „Musica composita" (Organum, dreistimmige Motetten „ars antiqua" des 13. Jahrhunderts) und um die „Musica vulgaris" („ars nova"). Die Ausführenden waren Angehörige des Freiburger musikwissenschaftlichen Seminars und Patres der Benediktiner-Abteien in Beucon und Maria Laach.

Gera. Der Musikalische Verein für Gera und die Reußische Kapelle werden neben der bewährten Leitung des Hofkapellmeisters Prof. Laber auch in diesem Winter eine Reihe Konzerte mit hervorragenden Werken z. T. moderner Meister veranstalten. Diese Konzerte beherrschen das Musikleben Geras in besonderem Maße.

Dresden. Henri Marteaus Sinfonie „Gloria Naturae" wurde auf Grund des starken Erfolges, den sie bei ihrer hiesigen Uraufführung gefunden hatte, zur Aufführung in Chemnitz, Prag, Gotenburg, Malmö und Stockholm erworben. Die Partitur erscheint in einer Faksimile-Ausgabe im Rar-Verlag, Berlin-Dresden.

Stettin. Anläßlich des 81. Geburtstages Friedr. Hegars veranstaltete der Schützsche Musikverein einen Friedrich Hegar-Abend, an dem einige der bedeutendsten Chor- und Orchesterwerke des Komponisten erstmalig in Stettin zur Aufführung kamen.

Bielefeld. Der hiesige Musikverein führte kürzlich zwei Werke Arnold Mendelssohns auf: „Pandora", Gesänge und lyrische Szenen nach dem fragmentarischen Goethe-Festspiel und „Paria". Unter Mitwirkung erster Solisten hinterließen die beiden Werke tiefe Eindrücke.

Forst (Laus.). Die hiesige Vereinigung der Kunstfreunde veranstaltete kürzlich unter Mitwirkung des Dresdner Philharmonischen Orchesters und der Solisten Lula Mysz-Gmeiner und Prof. Schubert ein Musikfest, zu dem Tausende aus der ganzen Lausitz herbeigeströmt waren. Die Vorführungen fanden bei Allen begeisterte Aufnahme und waren ein ganz besonderes Erlebnis für die dortige Bevölkerung.

Herne i. Westf. Dem hiesigen städtischen Musikdirektor Willy Mehrmann ist in Vertretung für den erkrankten Musikdirektor Jophe die Leitung des städtischen Musikvereins Gelsenkirchen übertragen worden. W. Mehrmann wird in Gelsenkirchen zuerst Händels Messias, sodann Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" mit ersten Solisten, wie Conta, Willer, Graf und Glaß und dem Bochumer städtischen Orchester dirigieren.

Elberfeld. Hier hat sich ein gemischter Chor gebildet, der unter dem Namen Bach-Verein Elberfeld in das Vereinsregister eingetragen worden ist. Zweck des Vereins ist die Pflege klassischer Musik. Schöpfer und musikalischer Leiter ist der unsern Lesern bestens bekannte Musikschriftsteller und Gesanglehrer H. Oehlerking, Elberfeld. Zur Aufführung gelangen im Laufe des Winters: 1. Werke von Bach, seinen Söhnen und Beethoven; 2. Altdeutsche Weihnachtslieder; 3. Altdeutsche Volkslieder; 4. Bach-Kantaten.

Breslau. Im zweiten Abonnementskonzert des Breslauer Orchestervereins, der seine Wintertätigkeit wieder begonnen hat und hoffentlich auch durchhalten können wird, kam ein neues Werk von Gerhard von Keußler zur Uraufführung, eine abendfüllende Sinfonie, die „An den Tod" betitelt ist. Es erscheint in ihr viel Neues. Zunächst, daß ein Rezitator eine große von Keußler selbst geschaffene Dichtung bei fortdauernder musikalischer Untermalung spricht. Es ist ein Melodram von enormer Ausdehnung, wobei als unbedingt verfehlt erscheint, daß die Instrumentation so stark ist, daß der Sprecher kaum zu vernehmen war. Dadurch wurde aber auch die begleitende Musik, die bei Keußler ohnedies ihre sehr eigene Sprache spricht, vollends zu etwas Unbegreiflichem. Dann, daß die gebräuchlichen vier Sätze in einen zusammengezogen waren. Mit einiger Mühe konnte man Einschnitte bemerken, die aber der Charakter der Dichtung

und der Musik bald wieder verwischten. Daß bei einer so vornehmen und eigenartigen Begabung, wie sie Keußler darstellt, viel Geistreiches und Interessantes zutage trat, braucht nicht betont zu werden. Keußler dirigierte selbst, erzielte eine vorzügliche Aufführung, an deren Gelingen der Sprecher Alphonse Schützendorf wesentlich beizutragen bemüht war, und fand reichen Beifall. Dr. Fritz Prelinger

Dortmund. Im 2. Abendkonzert des städt. Orchesters hob Musikdirektor Wilhelm Sieben eine Sinfonie für Violoncell-Solo und Orchester von Gottfried Rüdinger aus der Taufe. Das schwierige Werk, für dessen Solopartie sich der treffliche Emanuel Feuermann (Köln) hingebungsvoll einsetzte, hat ungewöhnliche Längen und ist inhaltlich noch nicht ausgeglichen genug. Sein orchestraler Hintergrund vertrüge mehr Farbenaufhellung. Das Andante mit seiner breitgesponnenen Gesanglinie hat entschieden die glücklichste Prägung erhalten. — Eine zweite Uraufführung galt einer Serenade für Orchester und Sopransolo von Robert Bückmann. Das fünfteilige Werk, dem auf kammermusikalischer Basis technisch interessante Bildchen eigen sind, nutzt die überlieferte Form liebenswürdig mit neutönendem Einschlag. Das Sopransolo sang H. Altendorf (Essen) mit feiner Stimme. Der Komponist war seiner Schöpfung ein geschickter Interpret. Max Voigt

Preisausschreiben

Moskau. Im Preisausschreiben der Sowjetregierung zwecks Ersetzung der „Internationalen" durch eine „Nationale" wurde dem Komponisten Berkowich, einem Schüler des Moskauer Konservatoriums, der erste Preis zuerkannt. Dieser besteht in 10 Millionen Sowjetrubeln, 15 Metern Stoff und einem Flügel. Die neue „Nationalhymne" soll bei allen zeremoniellen Gelegenheiten vor der „Internationalen" gespielt werden.

Verschiedene Mitteilungen

Stuttgart. Eine neue Kammermusikvereinigung, das „Stuttgarter Streichquartett" (Willy Kleemann, Otto Baumann, Hans Köhler, Hans Münch) wurde bei seinem ersten Auftreten in Stuttgart freudigst begrüßt.

Berlin. Das in der Philharmonie mit dem Philharmonischen Orchester unter seinem Dirigenten Richard Hagel von Fritz Kreisler veranstaltete Konzert zum Besten der Philharmoniker brachte eine Einnahme von zwei Millionen Mark, wodurch vorläufig das Weiterbestehen des Orchesters gewährleistet ist. Es ist bekannt, daß Kreisler und seine aus Amerika stammende Gattin in Deutschland und Deutsch-Oesterreich nur noch zu wohltätigen Zwecken spielen. Beide werden das Hilfswerk für das Philharmonische Orchester fortsetzen.

Geschäftliche Mitteilungen

Einbanddecken für den Jahrgang 1922 der Z. f. M. können wir zum Preise von 250 Mark pro Stück herstellen, falls die Bestellungen bis spätestens 30. November 1922 bei uns eingelaufen sind. Wir bitten deshalb alle Interessenten von Einbanddecken, uns die Bestellung sofort aufzugeben, da der Preis von 250 Mark nur bis zum 30. November 1922 Gültigkeit hat. Die Kosten für später bestellte Einbanddecken werden sich wesentlich höher stellen.

Außerdem machen wir unsere Leser auf den einem Teil der Auflage dieses Heftes beiliegenden Prospekt des Verlages von C. F. Kahnt in Leipzig über eine Neuerscheinung auf dem theoretischen Gebiete aufmerksam: Josef Achtélik: Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien. Der Verfasser dieses Werkes ist unseren Lesern durch seine Mitarbeit an der Z. f. M. kein Unbekannter, wie über sein Buch ausführlich berichtet werden soll.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Rolf Heron, Leipzig-R. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 23, erscheint am Sonnabend, den 2. Dezember 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik"

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 23 — *Leipzig, Sonnabend, den 2. Dezember* — 1. Dezemberheft 1922

Musikalische Gedenktage

3. 1596 Nicola Amati * in Cremona — 1866 Johann Wenz. Kalliwoda † in Karlsruhe — 1876 Hermann Götz † in Hottingen bei Zürich / **4.** 1915 Gustav Holländer † in Berlin / **5.** 1791 Wolfgang Am. Mozart † in Wien / **6.** 1804 Wilhelmine Schröder-Devrient * in Hamburg / **7.** 1840 Hermann Götz * in Königsberg — 1863 Pietro Mascagni * in Livorno / **8.** 1642 Johann Christoph Bach * in Arnstadt — 1865 Jean Sibelius * in Tawastehus (Finnland) / **9.** 1791 Peter Joseph v. Lindpaintner * in Koblenz — 1913 Franz Kullak † in Berlin / **10.** 1823 Theodor Kirchner * in Neukirchen b. Chemnitz / **11.** 1681 Emanuel d' Astorga * in Palermo — 1758 Karl Friedrich Zelter * in Berlin — 1803 Hektor Berlioz * in Côte St. André / **14.** 1788 Carl Philipp Em. Bach † in Hamburg — 1849 Konradin Kreutzer † in Riga — 1861 Heinrich Aug. Marschner † in Hannover — 1914 Giovanni Sgambati † in Rom

Hans Huber als Leipziger Musikstudent

Von Dr. Max Unger / Leipzig

Friedrich Hegar und Hans Huber, die bedeutendsten Tondichter der neueren Schweizer Musikgeschichte überhaupt, haben ihre ganze höhere Ausbildung am Leipziger Konservatorium erhalten. Mit einer Reihe anderer berühmter Musiker stehen die beiden an einer ersten Stelle unter den vielen anderen namhaften Schülern der einst von Mendelssohn gegründeten Anstalt. Hegar, der einzige, der in neuerer Zeit für das Männerchorschaffen unbegangene Bahnen fand, lebt noch rüstig in gesegnetem Alter in Zürich. Vielleicht läßt er sich herbei, selbst einmal etwas über seinen musikalischen Werdegang zu erzählen. Huber, der kürzlich Entschlafene, scheint es leider — wenigstens in so eingehender Weise, wie es sein künftiger Biograph wünschen würde — nicht getan zu haben, und auch seine nächsten Studienfreunde, die darüber Aufschluß geben könnten, sind schon vor ihm heimgegangen. Leider vermag ich daher in den folgenden Zeilen, die ein kleines Bild seiner Leipziger Studien entwerfen sollen, lebensvoller Überlieferung nur wenig zu bieten. Immerhin werden, so hoffe ich, die alten vergilbten Urkunden und Blättermeldungen, die ich hier zu Rate ziehen konnte, dem musikalisch eingestellten Leser wichtig genug sein, um sie in der Hauptsache wörtlich zu lesen.

Auch Hubers Lehrjahre — das sei gleich vorausgenommen — bestätigen den alten Satz, daß noch kein Meister vom Himmel gefallen ist. Die Dokumente, die hier reden sollen, werden zeigen, daß sich auch der hochbegabte Schüler die Herrschaft über die musikalische Theorie und Praxis erst allmählich aneignen mußte.

* *

Im Leipziger Konservatorium werden noch heute außer den Personalien einige kurze Notizen über die musikalische Vorbildung jedes neu eintretenden Schülers niedergelegt. Hubers Aufnahme wurde — nach seinen eigenen Angaben natürlich — (Inskriptionsnummer 1660) so vermerkt:

„Herr Johann Huber aus Schönenwerd (Canton Solothurn), geb. das. am 27. Juni 1852. Aufgenommen am 7. October 1870.

Sein Vater Herr Johann Huber ist Kaufmann in Schönenwerd und hat einen Aufnahme-Revers einreichen lassen.

Herr Huber besuchte von 1865—1870 das Gymnasium in Schönenwerd und hat sich daher nur nebenbei der Musik widmen können. Er hatte 5 Jahr Unterricht im

Pianoforte-Spiel bei Herrn Eduard und Carl Munzinger (frühere Schüler des hiesigen Conservatoriums) und 3 Jahr in der Theorie der Musik und dem Orgel-Spiel bei Letzterem.

Wohn.: Magazingasse No. 17 2 Tr. bei Herrn Schneidermstr. Fickel.

(Spätere Nachträge:)
Abgereist am 19. Juni 1871.
zurück Ende August 1871.
abgereist am 25. Mai 1872.
Wieder Michaeli 1872.
War von Joh:–gegen Ende Sept. 73 in der Schweiz.
Abgegangen Ostern 1874.

Weshalb hier der 27. Juni — nicht wie alle Nachschlagewerke angeben, der 28. — als Geburtstag verzeichnet ist, entzieht sich unserer Kenntnis.

Es ist für uns aber von besonderem Wert, daß das Konservatorium außerdem noch drei Lehrerzeugnisse Hubers, die zu Ostern jedes Jahres ausgestellt zu werden pflegten, aufbewahrt hat. Danach waren seine Lehrer: Carl Reinecke (Klavier- und Ensemblespiel, Komposition und Chorgesang), Dr. Oscar Paul (Theorie und Musikgeschichte), Ernst Friedrich Richter (Theorie), Dr. Robert Papperitz (Klavierspiel) und Ernst Ferdinand Wenzel (Klavierspiel). Auf dem ersten Zeugnis vom Jahre 1872 ist unter Ensemblespiel auch der Gewandhauskonzertmeister Ferdinand David unterzeichnet. Wir lesen dieses erste seinem wesentlichen Inhalte nach ganz:

„Theorie der Musik und Composition. H. H. ist äußerst fleißig, doch hat es ihm bis dahin noch nicht gelingen wollen, eine ganz gelungene größere Composition hinzustellen, theils weil ihm noch die nöthige Technik nicht vollständig zu Gebote steht, teils weil er einen unüberwindlichen Hang zum Bizarren hat. Carl Reinecke.

Ist recht fleißig und arbeitet wacker, wird sich schon abklären. Dr. Oscar Paul.

Pianofortespiel. H. H. ist gerade nicht einer der fleißigsten Pianoforteschüler, doch bringt er meistens recht wacker einstudirte Sachen. Carl Reinecke.

H. H. ist bedeutend vorgeschritten und zählt in Bezug auf Technik sowohl wie musikalisch intelligenten Vortrag zu den gereifteren meiner Schüler. E. F. Wenzel.

Herr Huber studirte früher sehr fleißig und machte sehr gute Fortschritte. D. Papperitz.

Ensemblespiel. Kam u. spielte recht musikalisch. Carl Reinecke. David.

Vorlesungen. Kam. Dr. O. Paul.

Gesang. Kam fleißig. Carl Reinecke.

Leipzig, am 13. März 1872."

Noch ist am Rande vielleicht das theoretische Fach betreffend vermerkt: „Herr H. arbeitet fleißig ; in der Technik ist allerdings noch manches zu lernen. D. Papperitz." Wo sich bei demselben Fache mehrere Lehrer unterschrieben, ist das dahin zu verstehen, daß jeder ein bestimmtes Teilgebiet lehrte; im Klavierspiel also entweder die vorbereitende Technik oder die Vortragsmusik usw. Und wenn Dr. Papperitz berichtete, daß Huber „früher" sehr fleißig studiert habe, so liegt die Erklärung wohl darin, daß er zur Zeit überhaupt nicht mehr sein Schüler war.

Von allen Lehrern Hubers bewahrte sich allein Carl Reinecke bei aller Anerkennung seines Könnens auch ferner das kritische Auge gegen Unvollkommenheiten der Leistungen des Schülers. Möglich auch, daß sich dieser schon damals harmonisch moderner geberdete als der Kreis der — von ihm gewiß hochverehrten — Frühromantiker Schumann, Mendelssohn und Reinecke und daß der letzte vielleicht darin jene Neigung zum Bizarren erkennen wollte. Das Urteil Reineckes ändert sich aber in den nächsten Jahren dahin, daß er Hubers fortschreitende Leistungen vornehmlich im musikalischen Schaffen zugesteht, wogegen er sein Klavierspiel nicht im virtuosen Sinne gelten lassen will. So schreibt er im Zeugnis vom 8. April 1873:

„Tüchtiges Streben und eine im Ganzen recht tüchtige Formgewandtheit, sowie endlich ein hübsches Compositionstalent zeichnen H. H. vor vielen anderen Compositionsschülern vorteilhaft aus." Wogegen er den Klavierspieler näher so charakterisiert: „H. H. besuchte die Pianofortestunde in letzterer Zeit nicht regelmäßig; sein Spiel ist mehr das eines guten Musikers, der hübsch Clavier spielt, als das eines Virtuosen, der guter Musiker ist, doch ist immerhin seine Technik recht gut." Und über seine Teilnahme am Ensemblespiel: „H. Huber kommt fleißig, spielt Ensemblesachen und macht sich auch verdient, indem er bei Solostücken das Orchester auf dem 2t Pianoforte ersetzt."

Unbedingtes Lob im Spiel wird dem Studierenden aber von Wenzel, dem alten Leipziger musikalischen Original, der ihm kurz und bündig bestätigt:

„War sehr fleißig und hat eminente Fortschritte gemacht." Und in der Theorie von Oscar Paul: „Ein ganz ausgezeichneter fleißiger junger Musiker, welcher mit dem Streben nach hohen Zielen eine gründliche Bildung besitzt. Sein Fundament ist der Art, daß er hoffentlich vor starken Verirrungen bewahrt bleibt." Die gleiche Feder bestätigt den Besuch der Vorlesungen und fügt hinzu: „Er besitzt eine akademische wissenschaftliche Bildung."

Das dritte und letzte Lehrerzeugnis von 1874 bringen wir um so lieber im vollen Wortlaute, als die Abschrift eines etwaigen eigentlichen Abgangszeugnisses in Leipzig leider nicht erhalten ist:

„Theorie der Musik und Composition. Ist einer der fleißigsten und talentvollsten Schüler. Carl Reinecke.

Kam früher fleißig und arbeitete talentvoll. E. Fr. Richter.

War sehr fleißig und hat vortreffliche Resultate erzielt. Oscar Paul.

Pianofortespiel. Spielt mehr musikalisch tüchtig als virtuosenhaft. Carl Reinecke.

Als Pianist nach jeder Seite hin vollständig ausgereift u. der Schule entwachsen. E. F. Wenzel.

Ensemblespiel. Kam und spielte öfter. Carl Reinecke.
Vorlesungen. Kam. Oscar Paul.
Gesang. Kommt. Carl Reinecke.
Leipzig, am 21. März 1874."

* *

Wie bemerkt, sind Hubers nächste Studienfreunde schon einige Jahre früher heimgegangen: Otto Klauwell, der 1872—74 in Leipzig studierte, starb als Lehrer und stellvertretender Direktor des Kölner Konservatoriums im Jahre 1917; Hugo Riemann, der 1871—73 Schüler des Leipziger Konservatoriums war, zwei Jahre nach Klauwell als bedeutendster Musikwissenschafter der Neuzeit. Sie sind, wie Riemann gern erzählt hat, selbdritt richtige Studenten gewesen, haben manche frohe Stunde miteinander verbracht. Vielleicht bringt ihr — in den Nachlässen wohl noch erhaltener — Briefwechsel noch mancherlei aus der Zeit zutage. In Leipzig lebt von denen, die mit Huber als Musikstudenten in Berührung gekommen sind, wohl nur noch Prof. Dr. Paul Klengel, der feinsinnige romantische Tonsetzer und Lehrer am Konservatorium. Er berichtet, daß er und sein Kreis besonders die außerordentliche Erfindungsgabe Hubers bewundert hätten.

Wie noch heute, so konnten die besten Schüler des Konservatoriums ihre Leistungen in den jährlichen Osterprüfungen öffentlich bewähren. Huber scheint, nach den beiden damaligen Fachzeitschriften Leipzigs zu schließen, zum ersten Male am 17. April 1873 bei einer derartigen Gelegenheit aufgetreten zu sein.

„Schumanns Concertstück in Gdur, vorgetragen von Herrn Johann Huber aus Schönenwerd war die hervorragendste Leistung dieser Prüfung, namentlich nach Seite feinsinniger poetischer Darstellung, während die ebenfalls höchst vorgeschrittene Technik durch nur etwas sorgfältigere Feile noch gewinnen kann." (Neue Zeitschrift für Musik.) „Das Lob, welches wir neulich dem Spiel des Hrn. Weickert zustellen konnten, ist in erhöhtem Maße Hrn. Huber, in dessen geschickten Händen während der heurigen Prüfungen zumeist auch die Übertragung des Bläserorchesters auf das Clavier lag, zuzusprechen, indem derselbe mit noch feinfühligerem Sinn als Jener, den poetischen Intentionen des Componisten nachging, so daß wir den diesjährigen pianistischen Leistungen der Schüler die des Hrn. Huber voranstellen können." (Musikalisches Wochenblatt.)

Und von den eigenen Werken, die fünf Schüler am 20. Juni des gleichen Jahres auflegten, wird Hubers Sonate für Violine und Klavier als das verhältnismäßig Bedeutendste dieser Prüfung, ein Werk gleicher Gattung jedoch von Hugo Riemann als das unbedeutendste bezeichnet. (Daß Riemann selbst auch noch ein trefflicher, wenn auch nicht stark persönlicher Tondichter wurde, bewies er in 60 tüchtigen Werken; die anderen drei Namen dieser Prüfung, W. Bendall, G. Löhr und O. Giesecker, sind nicht zur Geltung gelangt.)

„H. componirt allem Anscheine nach", so heißt es in der N. Z. f. M. über den jungen Schweizer Tondichter weiter, „nicht bloß aus Tändelei, ihm ist es Ernst um seine Sache, ihm gilt eine Composition als ein Spiegel, aus dem uns das Bild des Autors zurückstrahlt; daß dieses uns feßle, rafft er sich zu ernster, anziehender Miene zusammen, und das ist sehr löblich..."

Das nächste Jahr brachte am 13. Mai Hubers Schlußprüfung. Mit einem Konzertstück in B-dur, das er selbst auf dem Klavier vortrug, kam er bei der Kritik gegen drei Mitprüflinge keineswegs am besten weg. Am günstigsten berichtet über ihn die N. Z. f. M.:

„Nur beeinträchtigt durch ungleiche Instrumentierung zeigte dasselbe sonst feinfühligen Sinn in Bezug auf Gewähltheit von Erfindung und Form; das Schumannsche Vorbild ist unverkennbar, der Sinn für die architektonischen Verhältnisse der Anlage bleibt noch bewußter auszubilden. Der Componist brachte übrigens die Soloparthie als gewandter Pianist zu trefflicher Geltung..." Das M. W. weiß an dem Werke überhaupt nichts lobend hervorzuheben und schließt: „Die Zeit wird zeigen, ob diese vier jungen Tonsetzer, befreit vom Schulzwang, zu individuellen Tonäußerungen sich emporarbeiten werden. Wir wollen's hoffen! —"

Die anderen drei waren wieder W. Bendall, G. Löhr und — Otto Klauwell, der mit seiner Ouvertüre zu Fiesko bei der Kritik die größte Anerkennung fand.

Am gleichen Abend vollbrachte Huber übrigens noch ein kleines Husarenstück. Wie das M. W. berichtet, sprang er in einem Konzert des Leipziger gemischten Chorvereins „Ossian", das im großen Saale des Schützenhauses stattfand, für den erkrankten Musikdirektor Rich. Müller (der übrigens auch nicht ständiger Dirigent des Vereins war) noch am letzten Tage als Dirigent ein. Bei dieser Gelegenheit stand der junge Künstler mindestens in Leipzig, möglicherweise überhaupt zum ersten Male öffentlich am Dirigentenpulte. Er

„hatte als Zögling des Conservatoriums wenige Augenblicke vorher in der öffentlichen Prüfung dieses Instituts im Gewandhause spielen müssen, durch welchen Umstand der Beginn des ‚Ossian'-Concertes sich etwas verzögern mußte. Kein Wunder war es daher, daß die unter so mannigfachen Schwierigkeiten in solcher Hast geladenen Geschütze nicht das Herz der vorgeführten Chorkompositionen — ja nicht einmal alle Töne rein zu treffen vermochten, und wir glauben dem sonst strebsamen Verein die Rücksicht schuldig zu sein, mit der Mittheilung dieser erschwerenden Umstände gleichzeitig die Entschuldigung für die diesmaligen unzulänglichen Leistungen auszusprechen... Zum Schluß sei noch bemerkt, daß wir Hrn. Huber, diesen talentvollen, jungen Künstler, in keiner Weise für das Mißlingen der Chorwerke verantwortlich machen können; in seinem ersten Debut als Dirigent war es zumal in so aufregender Situation schon immer anerkennenswerth, die Chöre über Wasser gehalten zu haben".

Ganz auffällig Gegenteiliges, ausschließlich Günstiges berichtet das „Leipziger Tageblatt" über das Konzert und die Leitung Hubers. Dieser habe sich seiner Aufgabe in überraschend geschickter und präziser Weise entledigt.

„Sämtliche Chöre wurden mit feiner Nüancirung und inniger Hingebung zu Gehör gebracht, so daß die Eigenartigkeit derselben zur vollsten Geltung kam, was um so anerkennenswerther ist, je schwieriger ihre gesangliche Reproduction sich erweist und je mehr die Brahmsschen Lieder sowohl, wie das Herzogenbergsche Werk entschieden neue Bahnen in der weltlichen Chorgesangsliteratur einschlagen ..."

Der Konzertzettel enthielt: je drei Marien- und deutsche Volkslieder von Brahms und drei Nummern aus dem Spanischen Liederspiel von Herzogenberg, ferner die große G-moll-Fuge von Bach-Liszt, gespielt von G. Löhr und zwei Lieder von Jensen, die, von Huber „verständnisinnig" und „vorzüglich" begleitet, Frl. Cl. Degener-Braunschweig anmutig vortrug. Übrigens hatte Huber schon früher als begleitender Pianist im Konzerte des „Ossian" mitgewirkt, als dieser noch von Dr. H. Kretzschmar geleitet wurde.

Noch im Jahre 1874 übernahm Huber die Stellung eines Privatmusiklehrers zu Wesserling im Elsaß. Zu Leipzig hat er jedoch sein ganzes Leben hindurch die besten Beziehungen unterhalten. Vor allem wurde Carl Reinecke mit den Jahren über das Lehrerverhältnis hinaus sein guter Freund. Die Familien Huber und Reinecke haben sich Sommers häufig in Vitznau getroffen. Viele Karten und Briefe sind im Laufe der Jahre zwischen den Mitgliedern beider Familien gewechselt worden. Zwei eigenhändige Briefe Hubers an Fräulein Clara Reinecke, Jugendschriftstellerin in Leipzig, mögen als für den Schweizer Tondichter in vielen Beziehungen charakteristischste der Schriftstücke an diese Dame folgen. Ein paar kurze Erläuterungen im voraus: Das im zweiten Absatz erwähnte Rondo ist Reineckes Klaviersolo-Bearbeitung des Beethovenschen Rondos in G-dur für Klavier und Violine aus dem Jahre 1792 (Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig.) Das Interieurbild, Reinecke am Schreibtisch darstellend, war Huber von der Leipziger Familie geschenkt worden. Die weiter erwähnte „geographische Frage" betraf eine Erzählung, die Fräulein Reinecke unter der Feder hatte. Die Musikantenanekdoten, wovon gegen Ende die Rede ist, sollten einer bei den Gebrüdern Reinecke veröffentlichten Sammlung dienen.

Hier das Schriftstück:

„Basilea 24 Maggio [1908]

Mia carissima signorina!

Meine Thätigkeit erlaubt mir nur den domenica als Schreibfesttag zu behandeln, deßhalb hat meine Antwort eine so arge Verspätung. Noch eine stärkere reuige Verbeugung bitte ich für das Ausbleiben des Dankes entgegenzunehmen, der übrigens von der ersten Sekunde des Empfangens an in den stärksten Bebungen in meinem Innern gewaltet hat.

Das reizende Rondo habe ich an der Schule bereits zirkuliren laßen und ich hoffe, daß dasselbe bei uns einen rechten Absatz finden wird. Es ist doch erstaunlich, mit welcher Arbeitskraft und mit welcher geistigen Superiorität Ihr lieber Vater das schöne Greisenalter durchläuft. Für Sie und die ganze Familie muß diese Thatsache eine sonnendurchwärmende und glückstrahlende Atmosphäre sein, für die Sie dem lieben Gott nie genug danken können.

Das reizende Interieurbild steht bereits am Ehrenplatz und ruft so manche schöne Erinnerung auf den Plan. Sie hätten uns kaum größere Freude machen können!

Was Ihre geographische Frage betrifft, so dürfen Sie sicher sein, daß zu Pfingsten der Weg von Treib über Seelisberg und Bauen gut passirbar ist. Der andere Weg von Bauen nach Isenthal soll sogar neu ausgebessert worden sein; ich habe ihn im letzten Jahre nie begangen!...

Am 4. Juli treten wir wieder unsere Fahrt nach Vitznau an. Wenn Sie etwa Reiselust nach der Schweiz haben, so sind Sie sicher, bei uns ein ruhiges Absteigquartier zu finden. Wir sind in den ersten 4 Wochen ganz allein; Hans lernt englisch in London und Elisabeth begleitet die Großmutter Petzold nach Alvenen im Graubündten. — Also Sie sind uns herzlich willkommen! —

Um auf den Anfang meines Briefes zurückzukommen, muß ich wirklich meine Arbeit und meine Direktionsthätigkeit an der Schule noch einmal als Grund meiner Schweigsamkeit betonen. Ich habe jetzt 3 Abtheilungen eingerichtet. Musikschule — Vorklassen (classes préparatives) — und Conservatorium. Diese 3 Anstalten laufen neben und in einander; dazu kommen noch die Analphabeten — Solfeggiencurse und rhythmische Gymnastik (Jaques Dalcroze). Das Ganze wimmelt von 1200 Schülern und 55 Lehrern. Sie sehen also wie bei uns gearbeitet wird und wie mein Haus dabei im Spiele ist. — Mit der Zeit wird es natürlich zu viel für mich, allein ich lasse noch nicht gern andere hineinreden, ehe alles fest steht und consolidirt ist. —

Lustig fand ich Ihre ergötzliche Anfrage wegen Musikanekdoten. Für solche Dinge besitze ich absolut kein Gedächtniß. Es sind ja unzählige an mir vorbeigerauscht im Laufe der Jahre — allein diese Augenblickswitze gehen bei mir hinein und sofort wieder hinaus. —

Wenn es aber Zeit hat, werde ich collektioniren, daß Sie eine wahre Freude an mir haben! —

Und nun schicke ich Ihren lieben Eltern und Ihnen die herzlichsten Grüße und unseren innigsten Dank für Alles

Ihr ganz erg.

Hans Huber.

In den nächsten Tagen erhalten Sie mein neuestes ‚Blitzbild'. —"

Zu einem anderen, hier folgenden Briefe, der etwa zwei Jahre früher geschrieben wurde, nur die einfache Bemerkung, daß Frl. Reinecke u. a. um Angabe leichterer vierhändiger Stücke Hubers, die

sie mit ihrer Mutter, der im vorigen Jahre verstorbenen Frau Margarethe Reinecke geb. Schifflin, spielen wollte, und um Auskunft über etwaige Mitarbeit an der Neuen Zürcher Zeitung gebeten hatte.

Hier das launig beginnende Stück:

„Liebes Fräulein!

Primo: ‚Leichtes Huber' gibts nicht — dagegen ‚leichtsinniges'. Ich gehe wirklich meine ganze Liste 4hdg. Kinder durch und finde kein einziges Opus, aus welchem nicht ein Octaventriller oder gar eine andere ketzerische Ueberraschung herausblitzt.

Versuchen Sie's einmal mit op. 23 — Balletmusik.
op. 24 5 Humoresken.
op. 57 Suite.
op. 102 3 leichte Suiten. —

Von zweihändigen Sachen empfehle ich Ihnen die ‚Lieder am Klavier' ohne Opus und Album-Blätter op. 34.

Lieder für Mezzo-Sopran besitze ich nicht; überhaupt hasse [?] ich meine Lyrik, da ich als strammer Bergwanderer und als Verehrer der höchsten Berge selbst keine Lyrik verstehe und zur Epik Freude und Lust habe.

Secundo: Von Ernst Zahn empfehle ich Ihnen namentlich 3 Bergnovellen...

Tertio. Wenn Sie sich an die ‚Neue Zürcherzeitung' wenden, so adressiren Sie direkt an Herrn Dr. Hans Trog, Redaktör des Feuilleton: Aber schicken Sie nur das Beste, da Letzterer als Schüler Jakob Burckhardts ein gestrenges Orakel führt. —

Und nun wünsche ich Ihnen einen schaffensfreudigen Winter, aus dem manch' hübsches Märchen und Stimmungsbild erwacht. — Sie haben uns durch Ihren Besuch große Freude gemacht und ich hoffe, daß wir uns bald wieder sehen! —

Ende dieser Woche reise ich meiner gestern schon durchgebrannten Frau nach — und zwar direkt nach Siena!

Mit den herzlichsten Grüßen bin Ihr ergebener
Hans Huber

Vitznau am eidgenößischen Bet- und Bußtage. —"

* *

Daß in Huber die Dankbarkeit auch gegen das Leipziger Konservatorium dauernd wach blieb, bezeugte er noch vor zwei Jahren, als dessen Existenz durch die Absicht der Gründung einer musikalischen Staatshochschule in Dresden gefährdet erschien: Bereitwillig unterzeichnete auch er jenen Protest, den viele bekannt gewordene ehemalige Schüler der Anstalt an die sächsische Volkskammer richteten. Seine Unterschrift gab er mit folgendem Briefe, der unterm 18. Februar 1920 an die Stelle, der die Erledigung der Angelegenheit oblag, aus Villa Ginia, Minusio-Locarno nach Leipzig gerichtet war:

„Wenn es Ihnen recht ist, daß ein Ausländer auch seine Zustimmung zu der Idee für eine staatliche Hochschule in Leipzig gibt, so gebe ich Ihnen gern das volle Recht, meinen Namen auch dem Aufrufe ehemaliger Schüler des Leipziger Conservatoriums beizufügen. Damit wird die ganze Institution auf eine höhere Warte gesetzt und Leipzig übernimmt wieder ein altes und prächtiges Erbe!

Bei uns in der Schweiz sind die Verhältnisse durch unsere republikanischen Einrichtungen schon etwas anders. Als langjähriger Direktor des Basler Konservatoriums wurde ich nach und nach Gegner einer Verstaatlichung und es entstand durch das Einsehen in gewiße Behandlungen der künstlerischen Tendenzen ein Mißtrauen, das ich auch jetzt noch nicht verloren habe. Seit 3 Jahren mußte ich wegen Erkrankung (Diabetis) meine Stellungen in Basel gänzlich aufgeben und lebe jetzt eigentlich nur für das Aufhalten dieser unangenehmen Altersbeilage: im Winter in Locarno (Turin) und im Sommer in Vitznau am Luzernersee! —

Ueber den weiteren Verlauf der Leipziger Angelegenheit wird man in den deutschen Musikzeitungen lesen und wenn Sie mir gelegentlich eine interessante Meldung zukommen lassen, so bin ich Ihnen sehr dankbar!

Mit ergebensten Grüßen
Ihr alter
Hans Huber."

Leider ließ sich also die Krankheit nicht aufhalten: Wie man weiß, fiel ihr der Tondichter vor Jahresfrist zum Opfer. Aber er wird, wie in der Schweiz, so auch in Deutschland unvergessen bleiben. Sein Werk ist so sehr in der deutschen Romantik verankert und an sich so lebenskräftig, daß es gar nicht anders sein kann.

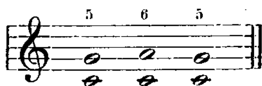
Der musikalische Baustein „Nr. 5-6-5"

Eine musik-ästhetische Plauderei

Von Adolf Prümers / Recklinghausen-Süd
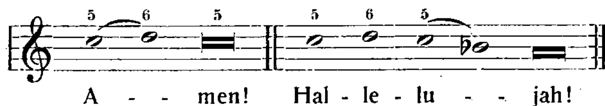
Sehr treffend bezeichnet unsere Sprache manche Funktionen der musikalischen Produktivität mit den gleichen Fachausdrücken, wie sie in der Baukunst heimisch sind: die melodische Linie, der Bau der Akkorde, das Ebenmaß der Form, die Konstruktion und Verarbeitung des Motives, der krönende Schlußstein usw. Es bedeutet daher nur einen Schritt weiter auf diesem Wege, wenn wir den einzelnen Ton und auch seine Kombinationen mit anderen Tönen als „musikalischen Baustein" bezeichnen. Die Intervalle liefern uns, in Zahlen umgedeutet, das sichere Mittel, all jene unzähligen Bausteine nach dem Verhältnis ihrer Entfernung vom Grundton zu beziffern und so sie zu benennen und einzuordnen. Das melodische Intervall der aufwärts und wieder abwärts steigenden großen

Sekunde wird, nachdem es in das rechte Verhältnis zum Grundton gebracht ist, als Quinte-Sexte-Quinte anzusprechen sein.
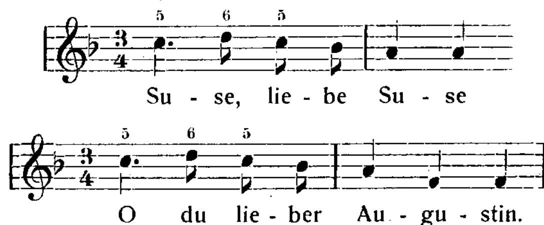


Um diese melodische Tonfolge, deren harmonische Basis I-IV-I ist, für den Sprachgebrauch nutzbar machen zu können, bezeichne ich sie als musikalischen Baustein Nr. 5-6-5, und es soll mir ein Vergnügen sein, nun auf dem großen Lagerplatz der Baufirma Apollo & Orpheus Führer zu spielen, wenn wir nach dem Baustein Nr. 5-6-5 Ausschau halten werden.
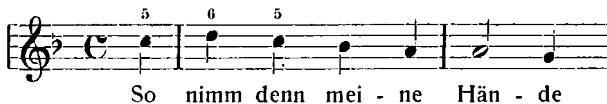
Der Baustein Nr. 5-6-5 ist einer der ältesten Bausteine überhaupt; wir begegnen ihm schon im Gesang der ersten Christen und finden ihn noch in der heutigen Liturgie. Z. B.:
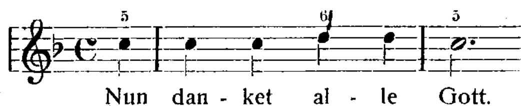


Wie eng Kirchensang und Volkslied miteinander verwachsen sind, zeigt uns das Hallelujah, das nur rhythmisch lebhafter und reicher gestaltet wurde, um als „Suse, liebe Suse" und als „O du lieber Augustin" aus den heiligen Tempelhallen in die frischfreie Welt zu springen:



Das Hallelujah fand auch im geistlichen Volksliede gastliche Aufnahme:



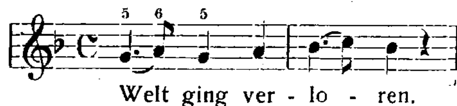
und das Amen, jener Baustein Nr. 5-6-5 im unbehauenen Urzustand, weckte noch ein Echo im deutschen Choral:
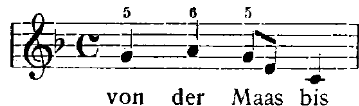


Auch unsere beiden bekanntesten Weihnachtslieder verwenden diesen Baustein:
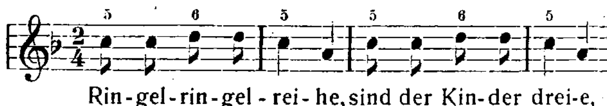


Das „O du fröhliche" ist übrigens wieder mit dem Hallelujah eng verwandt, auch mit der lieben Suse und dem lieben Augustin. Im zweiten Teile des „O du fröhliche" treffen wir Nr. 5-6-5 nochmals, aber in der Quinttonart an:
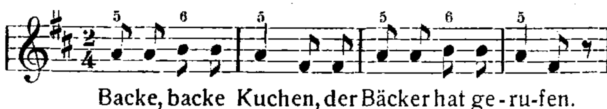


Bei „verloren" wandelt sich Baustein 5-6-5 in 7-8-7. Auch im Mittelsatze des „Deutschlandliedes" begegnen wir der 5-6-5:

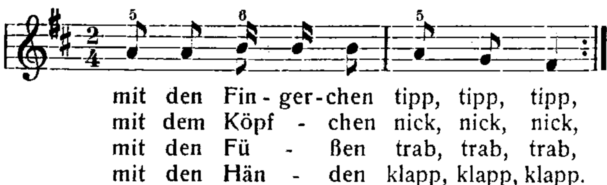


Eine hervorragende Rolle spielt Baustein 5-6-5 im deutschen Kinderlied. Völlig gleichlautend sind „Ringelreihe" und „Backe, backe Kuchen":
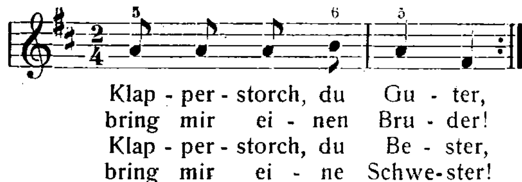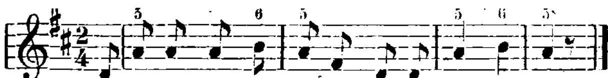




An das „Hallelujah" anknüpfend, lautet der Mittelsatz des Kinderliedes „Adam hatte sieben Söhne":
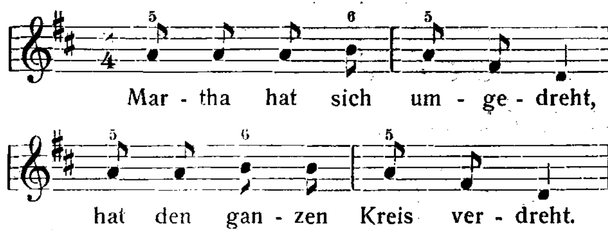


Mit dem Baustein 5-6-5 mit angehängter 3 begnügt sich folgendes Kinderlied:
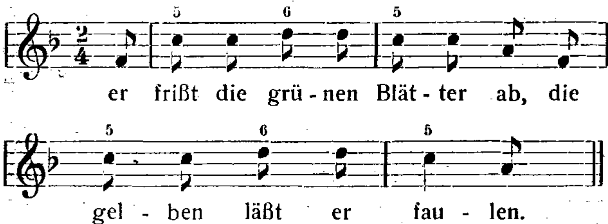


„Die Reise nach Jerusalem" und „Die schwarze Köchin" sind — vom Auftakt des ersteren Liedes abgesehen — gleichlautend in der zwiefachen Verwendung von 5-6-5:
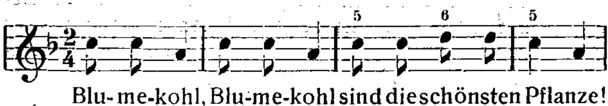


Das gleiche Material von 5-6-5 befindet sich im Mittelstück des Spielliedes „Wir treten auf die Kette":
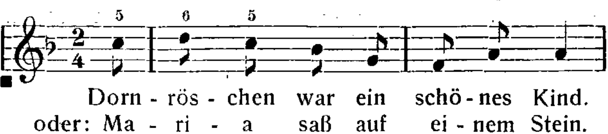


Im zweiten Teile des Spielliedes „Der Fuchs geht um" stoßen wir abermals auf diesen Typ des Bausteins 5-6-5:



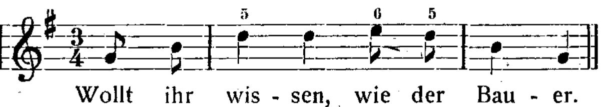
In dem Spiellied: „Es ist ja, es ist ja die schönste Sommerzeit" kehrt er im Schlußteile ebenfalls wieder:
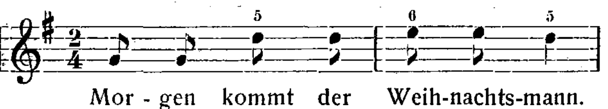


Im Kinderspiellied „Dornröschen" beginnt 5-6-5 mit 5 als Auftakt:
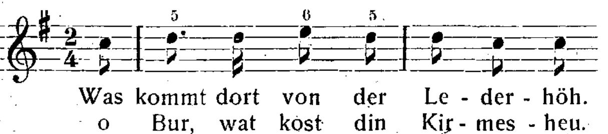


Links und rechts von Terzschritten umgeben finden wir 5-6-5 wie folgt:



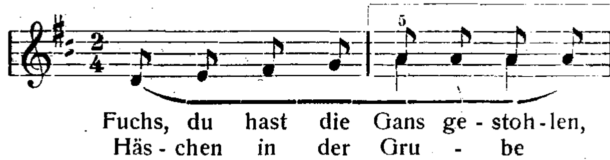
Als Teil eines Ganzen begegnen wir dem Baustein 5-6-5 im Weihnachtsliede:
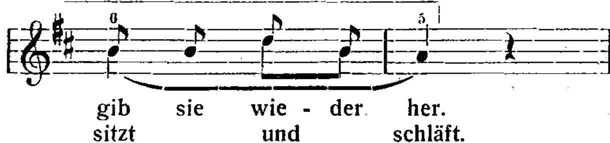


Noch mehr verschwindet 5-6-5 im Gesamtbilde der melodischen Linie in dem Liede: „Was kommt dort von der Höh" oder „O Bur, wat kost din Heu".

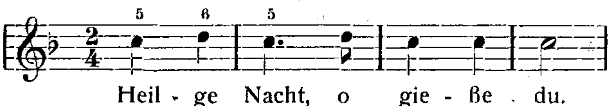


Die richtige Feststellung und Benennung eines Bausteins wird gewährleistet bei genauer Beachtung der melodischen Phrasen und Phrasenteile. So wäre eine Bezeichnung als 5-6-5 in nachfolgendem Beispiel falsch, weil 5 noch zur ersten und 6-5 zur zweiten Phrasenhälfte zählt.

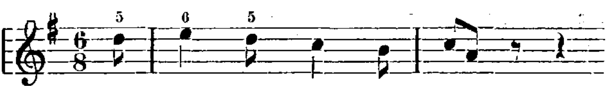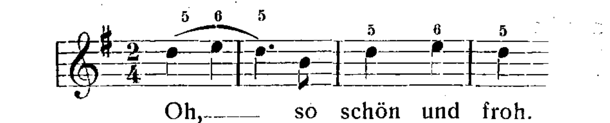




Verlassen wir nun das Kinderlied und wenden wir uns der übrigen Literatur zu. Im Männerchorlied „Hymne an die Nacht", nach Beethovens Andante con moto der Appassionata bearbeitet, finden wir gleich anfangs den Baustein 5-6-5:
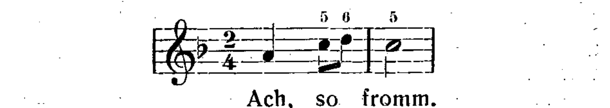


Als rein volksmäßige Melodie tritt er auch im „Carneval von Venedig" auf:



Hier zählt aber die Sexte noch zur Harmonie der Tonika, wie dieses auch im Lied des Postillions von Lonjumeau der Fall ist.



Das Charakteristische des Bausteins 5-6-5 ist kindliche Naivetät, harmlose Unschuld, gläubiges Vertrauen, leidenschaftslose Innigkeit.



Auch in Flotows „Martha" bildet die Tonika einzig die Basis für 5-6-5, während im Kinderliede zur 6 stets die Harmonie der Subdominante auftritt. Derlei besonders markante Bausteine treffen wir vor allem im Choral, im Kinderliede und im Volksliede an; z. B. 1-3-5, 1-2-3-4-5, 1-5-3-1, 3-2-1, 3-3-3-5, 5-3-4-2, 5-3-5-3, 3-4-5, 1-2-3 usw. Das Studium dieser musikalischen Baukunst gewährt einen tiefen Blick in die melodische Verwandtschaft und in die unendliche Mannigfaltigkeit melodischer und harmonischer Gebilde.

Was die Musik verrät

Von Emil Petschnig / Wien

Ich habe das zweifelhafte Vergnügen, in den Stockwerken unter meiner Wohnung zwei von Damen (mal-)trätierte Klaviere zu wissen, und wenn der Lenz ins Land kommt, öffnen sich auch wieder die Fenster der umliegenden Häuser, um an dem Genuß des durch Winters Frost so lange auf die eigenen vier Wände eingeschränkt gewesenen Musikbetriebs von Hinz und Kunz nur ja auch die weitere Nachbarschaft teilhaben zu lassen. Wobei man regelmäßig die in ihren psychologischen Untergründen noch nicht völlig erforschte Wahrnehmung macht, daß, je ärger die Stümperei auf den Pianofortes, Geigen oder im Gesange ist, desto größer die Einbildung der sie vollführenden Männlein und Weiblein bezgl. ihrer Fähigkeiten zu sein scheint, welche sie die ganze Umgebung mit ihrer Person zu behelligen treibt. Der feinfühlige Musiker spielt daheim für sich, nicht für Markt und Gassen, schließt sich daher ein, tritt nur im Rahmen von Konzerten und ähnlichen Gelegenheiten in die Öffentlichkeit und überläßt das unentwegte Sich-vor-Kennerohren-lächerlich-machen den krassen Dilettanten.

Oh, wenn diese nur entfernt ahnen würden, was sie durch die Art und Weise ihres Musizierens über sich, ihre geistigen und Charaktereigenschaften dem Seelenforscher verraten! Ist die Kunst der Töne doch als die am unmittelbarsten dem Empfindungsleben entspringende, es in Rhythmen, Harmonien und Melodien umsetzende vor allen übrigen berufen, das geheimste Wesen eines Menschen, zähle er nun zu den Schaffenden, Reproduzierenden oder bloß Genießenden, zu enthüllen. Ja, selbst die Poesie muß in Hinsicht der elementaren Ausdruckskraft des Willens gegen sie zurückstehen, welche schon rein sinnlich, durch dynamische Kontraste, Klangfarben usw. aufreizend direkt von Nerv auf Nerv wirkt; während jene erst auf dem abschwächenden, vielfach beschönigenden Umwege der Abstraktion (die ihr andererseits freilich ein ohne Vergleich umfassenderes Betätigungsfeld als das der alleinigen schwankenden Gefühle eröffnet) zum Herzen zu sprechen vermag. Demzufolge wird, was und wie etwas vorgetragen wird, klaren Aufschluß über eine Person zu geben imstande sein, so daß man, ein bekanntes Sprichwort variierend, mit Fug behaupten kann: Sage mir, wie du mit der Musik umgehst, und ich sage dir, wer du bist.

Um nur ein paar der am häufigsten vorkommenden Fälle als Beleg anzuführen: Ist jemand für intelligent zu halten, der, um sich zu vergnügen, Wochen, Monate hindurch Tag für Tag mehrmals dieselben zwei, drei Stücklein herabzuleiern vermag wie ein altes Weib, das hundertemal das nämliche schwätzt; und läßt es nicht auf unglaubliche Schlamperei und Gedankenlosigkeit auch bei jeder anderen Tätigkeit schließen, wenn immer und immer wieder die nämlichen Fehler an bestimmten Stellen gemacht werden? Zeugt es nicht von bodenloser innerer Leere, wenn man alle paar Minuten zu klimpern anfängt, aufhört, wieder beginnt, wieder abbricht usf., so daß das Instrument nur ein Werkzeug ist, auf Kosten seiner Mitmenschen in idiotenhaftester Weise seine Langeweile zu bannen? Was durch Karten-, Dominospielen, Lesen von Dutzendromanen, Klatsch von Tür zu Tür tragen und ähnliche, das Gehirn nicht in Mitleidenschaft ziehende Beschäftigungen ebensogut und besser erreicht würde, falls man nicht vorzieht, die Zeit auf nützlichere Weise anzuwenden durch Holzspalten, Flicken, Scheuern, sorgfältige Pflege, Unterricht der eigenen Kinder und Geschwister oder gar der Allgemeinheit dienend durch selbstlose Beteiligung an Werken sozialer Fürsorge.

Gegen Unfug der geschilderten Art, dem die edle Musik nur ein Mittel, Lärm zu machen, nicht ein gemütliches Bedürfnis ist, sich in frohen oder trüben Stunden mit edelsten Geistern der Vergangenheit und Gegenwart zu verständigen, wie mir etwa während des Krieges Brahms' Sinfonik, Kammerkunst und Lieder zu einem Horte der Beruhigung, des Trostes wurden, dem daher auch nicht entfernt beifallen kann, Komponisten und Kompositionen nach der jeweilig herrschenden Gemütsstimmung zum Spielen auszuwählen, sollte mit einer namhaften Besteuerung aller mißbrauchten Klaviere eingeschritten werden. Vielleicht wäre eine solche auch von ersprießlich hygienischer Wirkung, darf man doch zweifellos ein gut Teil der heute grassierenden Neurasthenie dem Extrem an Musikproduktion und -konsum zuschreiben, das sein Gift langsam aber sicher auch noch den paar gesünderen Naturen einflößt und so die physische wie psychische Widerstandskraft unserer Nation stets mehr untergräbt. Es ist damit wie beim Alkohol: zuweilen ein Glas Wein belebt, regt an, macht Geist und Seele frei, im Übermaß genossen bringt er Verderben über den Trinker und seine Nachkommenschaft. Nicht minder aus künstlerischen Rücksichten schiene mir eine mehrjährige musikalische Hungerkur für die Deutschen höchst angezeigt, weiß doch unser blasiertes Publikum kaum selbst mehr, was es eigentlich will. Da dies aber wohl ein utopischer Wunsch bleiben dürfte, wappne sich jeder einzelne gegen die Tönesintflut und preise den (unbekannten?) Erfinder des Antiphons, welches ermöglicht, seine Ohren gegen von allen Seiten andringende, geistige Arbeit störende unwillkommene Klänge zu verschließen.

Zu solchen gehört, um unsere Liste fortzusetzen, auch das wirtshausmäßige Herunterdreschen von Walzern und sonstigen Tänzen, was auf einen der millionenfach umlaufenden Dutzendmenschen mit viel Muskelkraft, aber wenig und derb organisierter Denksubstanz deutet. Noch peinlicher berührt das steife, unnuancierte Abklappern der rhythmisch aufgelösten Harmonie in den Klavierwerken unserer Klassiker, so daß unsere Musikpädagogen guttäten, dieser Unart endlich einmal ihr Augenmerk besonders zuzuwenden. Überhaupt stellen alle hier gerügten Mängel eine einzige fulminante Anklage gegen die heute gepflogene elementare Unterrichtspraxis dar, sei es, daß sie zu wenig Gewicht auf die Einführung der Jugend in den seelischen Gehalt der Tonkunst legt, sei es, daß sie aus Verdienstrücksichten die Talentlosen von der Lehre nicht ausschließt. So wird u. a. dem mächtigen Betätigungsdrange der kindlichen Phantasie,

welcher schon frühzeitig zur Erweckung von Gefühls- und Vorstellungsassoziationen mit bestimmten Tonreihen, Modulationen, Klangwirkungen usw. zu nutzen wäre, im Rahmen des traditionellen Vorgehens fast keine Gelegenheit geboten. Nur so ist es erklärlich, daß sich die tiefste, dem vollkommenen Verständnisse die größten Schwierigkeiten bereitende Kunst oft sogar in ihren ergreifendsten Emanationen zu leichtfertiger Unterhaltung entwürdigt sieht, weil den meisten Menschen infolge gänzlich unzulänglicher, bestenfalls nur auf die Ausbildung des Technischen bedachter Führung während der Studienzeit auch nicht einmal eine Ahnung der Abgründe und Labyrinthe unseres Unbewußten aufdämmert, in die die großen Meister den Wissenden blicken lassen. Ich wenigstens kann mich aus der Schule keines einzigen derartigen Hinweises entsinnen; alles blieb dem eigenen Suchen und vor allem dem eigenen Erleben im Laufe der Jahre aufgespart, das die Tonsprache der Meister allmählich zu entziffern, ihren Sinn begreifen lehrte. Und so wird es sich wohl auch heute noch damit verhalten, denn: an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen. Deren Wurmstichigkeit erweist sich ferner aus dem Umstande, daß oft gar keine Einsicht in die Bedeutung des Tempos existiert — von Abstufungen desselben innerhalb eines Stückes gar nicht zu reden! Daher der Begriff „Können" mit Schnellspielen identifiziert wird, gleichviel, ob es sich um ein Presto, Allegretto oder Adagio handelt. Auch das Üben von Skalen, Akkorden, Etüden wird gewöhnlich mit solch merkbarer Geistesabwesenheit betrieben, daß die ganze, oft stundenlange Finger- und Ohrenmarter ihr Ziel verfehlt. Weniger, aber mit größter Exaktheit und Aufmerksamkeit auf jede Muskelbewegung gepaart, wäre mehr. Nur davon, daß man vermittels ästhetischer und biographischer Hinweise seitens des Unterweisenden Kunst und Künstler dem Musikbeflissenen allmählich auch menschlich näher bringt, daß man ihre Auffassung und Wertschätzung grundsätzlich und allgemein vertieft, ist eine Abstellung der hier aufgezeigten Mängel und Unzukömmlichkeiten zu erhoffen. Zugleich eine Stärkung der Urteilsfähigkeit, die nicht jedem noch so unsinnigen Schlagworte aufsitzt, und Bereitung des Bodens für eine neue Blüte natürlichen, wahren, autochthonen Schaffens. Denn die Qualität, nicht Quantität des Musikbetriebes entscheidet über seinen Hoch- oder Tiefstand. Derart erhöhte Anforderungen würden ganz aus eigenem eine Auslese unter dem Schülermateriale herbeiführen, bzw. hielten sie die Eltern davon ab, bei fehlender allererster Voraussetzung: ein feines Gehör — was bekanntlich das Violinspiel zur steinerweichenden Katzenserenade machen kann —, ihre Sprößlinge bloß, „weil es zur Bildung gehört", ein Instrument lernen zu lassen. Drängt man doch auch niemanden ohne die entsprechende Begabung zum Dichten, Malen oder Bildhauen!

* *

Um in unserem eigentlichen Thema fortzufahren: Wer würde nicht sofort den akkuraten, aber nüchternen Pedanten, den hudelnden Springinsfeld, den Phlegmatikus, den sentimentalen Säusler oder das schwungvolle Temperament aus dem Spiele erraten, wie ja auch Männerfaust und Frauenhand, sowohl nach Art und Kraft der Tongebung als Energie des Ausdrucks, stets leicht voneinander zu unterscheiden sind. Was für Laien wie konzertierende Künstler in gleicher Weise gilt, denn auch unter diesen trifft man oft genug trockene Patrone und süßliche Schwärmerinnen. Der vielsprossigen Stufenleiter vom braven Taktschläger bis zum Orchester und Auditorium mitsichreißenden Dirigenten nicht zu vergessen!

Außerdem läßt die Vorliebe für diesen oder jenen Tonsetzer den Schluß auf bestehende, dem Musikfreunde meist gar nicht zum Bewußtsein kommende Charakteranalogien zu, die gewöhnlich auf völkerpsychologischer Grundlage ruhen: wie sich das rege Interesse der Deutschen für slawische Musik und Literatur von der starken Vermischung germanischer Stämme mit Wenden herschreibt, die sie seit Karl dem Großen bis ins 13. und 14. Jahrhundert hinein erfuhren. Daß es andererseits gegenwärtig so wenig bedeutende Beethoveninterpreten gibt, ist wieder Beweis für den Feminismus unserer Zeit, die sich stets aufs Neue zu den weltschmerzlich-schmachtenden Weisen Chopins hingezogen fühlt, wenn sie nicht schon mit den vagen, nur äußerlich tonmalenden, an Gehalt ganz unbedeutenden Klangspielereien der verschiedenen Im- und Expressionisten zufriedengestellt ist.

Hier, auf dem Gebiete der Komposition, ist die Musik die unbarmherzigste Verräterin der wahren Natur eines Menschen, ob sie tief und bedeutend oder oberflächlich-nichtssagend ist; ob einem Autor sein Schaffen ein heiliges Amt, durch das sich der Reichtum seines Innern immer mehr erschließt, seine wahrhaft genial zu nennende Persönlichkeit zu höchster Reife entfaltet wie die Knospe zur voll erblühten Rose, oder ob ihm die Kunst nur „eine tüchtige Kuh, die ihn mit Butter versorgt", darum er mit routinierter Hand jeder augenblicklichen, vom Zeitgeiste diktierten Mode nacheifert: von jeher das Zeichen bloßen, wenn auch verschieden starken Talents. Nomina sunt odiosa, aber gerade unter den ersten Berühmtheiten der Gegenwart wird man mühelos Beispiele für die letztere Gruppe finden, während die prominente Stellung sie eigentlich zu einer vorbildlichen ethischeren und künstlerisch-gewissenhafteren Auffassung ihres Berufes veranlassen sollte. Hätten vollends unsere Kakophonisten — wie Nietzsche sagt — „den leisesten Geruch davon, daß sie ihre eigene Geschichte, die Geschichte der Verhäßlichung der Seele in Musik setzen", sie würden sich in den Erdboden hinein schämen, mit ihren niedersten Instinkten: Egoismus, Brutalität, pervertierte Sinnlichkeit usf. so offen vor aller Welt zu paradieren. Und auch eine minder kritiklose Kritik, ein minder unfachmännisches, dafür schwulstig-geheimnisvoll tuendes Musikliteratentum überlegte es sich wohl, solchem Exhibitionismus noch Weihrauch zu streuen, ihm die Zukunft zu prognostizieren, wo doch deutlich ersichtlich, daß er nur der tönende Niederschlag und Nachklang der durch Krieg und Revolution entfesselten bestialischen Triebe ist, bei deren Wiederzähmung just dem „Schönen" ein wesentlicher Teil der Aufgabe zufallen dürfte.

Solches und manch anderes noch ist für den, der zu lesen weiß, zwischen den Notenzeilen, für den zu hören Verstehenden in der Art, wie ein Stück vorgetragen, welche Art von Musik überhaupt betrieben wird, enthalten an Belehrung über geistige Kapazität oder moralische Wertigkeit. Jeder niedergeschriebene oder irgendwie, instrumental, vokal, zum Klingen gebrachte Ton ist sozusagen ein Steckbrief des Urhebers wider sich selbst; was alle Musiktreibenden beiderlei Geschlechts,

ob jung, ob alt, und insbesondere deren eingangs geschilderte Kategorie, welche den Anstoß zu diesen Zeilen gab, bewegen sollte, ihrer Beschäftigung mit der Kunst mehr Ernst, Andacht, Gründlich-, Gewissenhaftigkeit und Geschmack zu widmen, um so den Mitlebenden eine bessere Meinung von sich beizubringen, als sie jetzt in der Regel von ihnen zu fassen Gelegenheit geben. Möge man doch Rob. Schumanns nie veraltende „Musikalische Haus- und Lebensregeln" stets vor Augen haben, sie sich gut ins Gedächtnis prägen und besonders den Spruch daraus beherzigen: „Spiele immer, als hörte dir ein Meister zu."

Das erste Heinrich Schütz-Fest in Dresden

4. bis 6. November 1922

Von Prof. Otto Schmid

Es war ein Wagnis, in dieser Zeit ein mehrtägiges Musikfest zu veranstalten, und doch hatten wir hier das Gefühl, daß es unternommen werden müßte. Man konnte und durfte, schon honoris causa, den 250. Todestag des Meisters nicht sang- und klanglos vorübergehen lassen, der 57 Jahre an der Spitze des Instituts stand, das seit seiner Gründung den Mittelpunkt des musikalischen Lebens Dresdens bildete, der jetzigen Staatskapelle, die im kommenden Jahre auf ein 375jähriges Bestehen zurückblicken wird! — Man sah sich also einer Ehrenpflicht gegenübergestellt, und die neuerrichtete Heinrich-Schütz-Gesellschaft konnte noch von Glück sagen, daß sie in ihrem Schatzmeister, dem Großkaufmann Paul Bellermann, einen finanziellen Förderer großen Stils gefunden hat. Sie konnte so den Kampf mit den widrigen Zeitverhältnissen mit der Aussicht aufnehmen, mit ihrem Unternehmen wenigstens nicht völlig zu unterliegen. Von allen den Schwierigkeiten, die es in dieser Zeit zu überwinden gab, wollen wir nun lieber gar nicht reden. Genug, es kamen auch solche künstlerischer Art hinzu. Man denke allein, was es ausmachte, daß Otto Richter mit seinem Kruzianerchor just im Oktober in Holland auf Reisen war! — Da entfiel schon für das I. Kirchenkonzert in der Kreuzkirche die Möglichkeit, ein größeres Chorwerk vorzubereiten. Man griff deshalb auf das Weihnachtsoratorium zurück, das Kreuzchor und Bachverein schon auf dem Repertoire hatten. Für das II. Kirchenkonzert in der Neustädter Dreikönigskirche wurde der Römhildchor unter Rich. Fricke und der Versöhnungskirchenchor unter Alfred Stier gewonnen. Als Orchester stellte sich dankenswerterweise das Mozartorchester unter Erich Schneider zur Verfügung. Aber es läßt sich nicht in Abrede stellen, die Veranstaltungen trugen zum Teil den Charakter des Improvisierten zur Schau. Mußte doch alles, bis auf das Notenmaterial, unter den erschwerendsten Umständen beschafft werden. Angesichts dieser Sachlage war es um so dankenswerter, daß Busch und die Staatskapelle sofort für eine Schützfeier eingetreten waren, und daß die Verwaltung der Staatstheater unter Zustimmung des Kultusministeriums der Veranstaltung eines Konzerts im Opernhaus unter eigner Regie zustimmte. Aber auch hier mußten den Zeitverhältnissen Konzessionen gemacht werden, insofern man sich auf ein Morgenkonzert beschränken mußte und der Bühnenraum nicht für die Aufstellung von Chor, Orchester und Solisten benützt werden konnte, diese vielmehr samt und sonders ihren Platz in dem (vertieften) Orchesterraum finden mußten. Immerhin war und blieb diese Veranstaltung der glänzende festliche Auftakt für das Ganze. Man hatte in Ansehung des Umstands, daß an diesem Vormittag (4. Nov.) die Staatskapelle ihr einstmaliges Oberhaupt ehrte, das Programm so zusammengestellt, daß sie auch in ihrer heutigen Gestalt, als reiner Orchesterkörper, zum Worte kam. Busch stellte im Vivaldikonzert für vier Violinen seine vier Konzertmeister (Bärtich, Schiering, Strub und Warwas) heraus und bot den Hörern als orchestrale Krönung Bachs Brandenburgisches Konzert in G (Nr. III). Händel war vertreten mit der prachtvollen Cleopatra-Arie aus Julius Cäsar, die Irma Tervani stilgroß sang. Die übrigen Nummern entstammten Schütz selber und seiner Zeit. Letztere vertrat Vincenzo Albricci, Schütz' Dresdner Amtsnachfolger (und Widersacher), mit einer von Adolf Schering bearbeiteten und zur Verfügung gestellten Ouvertüre, die in ihrem Fanfarenstil recht passend als Intrada gewählt war. Schütz erzielte seine tiefgehendste Wirkung mit der Lamentatio Davidi, die man in der Originalgestalt, mit vier Posaunen, aufführte, einem ergreifenden Grabgesang. Die anderen, mehrstimmigen Gesänge, auch das Prachtwerk des 121. Psalms, konnten sich trotz hervorragend schöner Wiedergabe durch den Opernchor (unter Karl Pembaur), „aus der Versenkung" gesungen, nicht restlos auswirken. Nächst diesem Konzert war es noch am Abend des 4. November das Kreuzkirchenkonzert, das die befriedigendsten Eindrücke auslöste.

Über das Weihnachtsoratorium braucht man sich erfreulicherweise nicht mehr besonders auszulassen. Es besitzt die Gunst der Dresdner, und seine Wiedergabe unter Richter war, wie immer, eine rühmenswerte, auch im instrumentalen Teil. Überhaupt ist schon von früher her Otto Richters tatkräftigen Eintretens für Schütz bei dieser Gelegenheit gebührend zu gedenken. Aber auch sonst war der Abend genußreich, den die festlich feierlichen Klänge von Giovanni Gabrielis Sonate Pian e forte eröffneten. Liesel v. Schuch sang ausdrucksschön das kleine geistliche Konzert „Eile mich, Gott, zu erretten". Dr. Hans Joachim Moser bot in einer eigenen Bearbeitung noch einmal das am Vormittag im Opernhaus Gehörte, und zwar gesanglich eindrucksvoller wie dort — die Lamentatio Davidi. Der Chor sang überdies eine der schönsten Nummern aus den Exequien für Heinrich Reuß-Posthumus. Weniger harmonisch und gelungen in seinem Verlauf war das Kirchenkonzert in der Neustädter Dreikönigskirche. Das Beste bot der Versöhnungskirchenchor unter Alfred Stier, der die Motetten „Ist Ephraim nicht mein lieber Sohn?" „O bone, o dulcis, o benigne Jesu" und Cantate domino canticum novum zu Gehör brachte. Die Darbietungen der Solisten (Mary Grasenick, Franziska Bender-Schäfer,

Hermann Gürtler und Werner Reichelt) litten offenbar unter der im ungeheizten Kirchenraum herrschenden Kälte. Als besondere Perlen Schützscher Kunst erwiesen sich das kleine geistliche Konzert „O du allbarmherzigster Jesu" und der Osterdialog „Weib, was weinest du".

So viel von den Konzertabenden. Es fehlte aber auch ein Festgottesdienst am Sonntag (5. Nov.) nicht, und die Dresdner Gesellschaft für Musikgeschichte hatte es sich nicht nehmen lassen, für diesen Abend eine Festsitzung anzuberaumen. Diese fand im Logenhause statt und wurde von dem Schreiber dieses als dem Vorsitzenden der Heinrich-Schütz-Gesellschaft eröffnet. Die Festrede hielt der Schriftführer der letzteren Dr. Erich H. Müller. Die musikalischen Darbietungen bestanden in geistlichen und weltlichen (Madrigalen) a cappella-Gesängen von Schütz, die der vortreffliche Otto Wintersche Madrigalchor darbot, und in einer Konzertaufführung des zweiten Akts von Claudio Monteverdis Orfeo. Der Festgottesdienst in der Kreuzkirche fand im Rahmen der altlutherischen Liturgie statt unter Benützung Schützscher Musik. In seinem Verlauf bedeutete er einen Höhepunkt des Festes, um so mehr, als Geh. Konsistorialrat Prof. D. Dr. Julius Smend eine hochbedeutende Predigt unter Zugrundelegung eines Lieblingsbibelworts Schütz' hielt: „Deine Rechte sind mein Lied in dem Hause meiner Wallfahrt". —

So wird denn nun rückblickend auf den Gesamtverlauf des Festes wohl zu sagen sein, daß mancher Wunsch noch unerfüllt blieb. In künstlerischer Hinsicht machte sich vor allem bemerkbar, daß es noch weiterer lebendiger Fühlung mit dem Schaffen Schütz' bedarf, um zu einem Schützstil zu gelangen, namentlich auch, was die Behandlung des Sologesanges anlangt. In der Veranstaltung des Festes selber vermißte man vielfach noch die rechte Organisation, und hier wird den zur Führung des geschäftlichen Teils Berufenen in Zukunft eine schwere, aber auch dankbare Aufgabe winken. Aber jedenfalls berechtigt ein Einblick in die geschäftlichen Aussichten der Heinrich-Schütz-Gesellschaft einen verheißungsvollen Ausblick, und da hierin letzten Endes die Voraussetzung für alle weiteren künstlerischen Erfolge ruht, darf man mit Zuversicht in die Zukunft blicken. Die Hauptsache bleibt: Unterstützung und Förderung aller interessierten Kreise, materielle und ideale. Jede Mitarbeit wird willkommen geheißen. Es geht um deutsche Kunst und deutsche Kultur.

Über E. T. A. Hoffmanns Zauberoper „Undine" *)

Von Direktor A. Pochhammer / Aachen

Rein äußerlich zerfällt Hoffmanns Werk in 10 Bühnenbilder. Diese Anordnung des dramatischen Stoffes ist dem Dichterkomponisten sicherlich nicht gleichgültig gewesen, denn erstens hatte es für ihn, den unruhigen phantastischen Geist, einen gewissen Reiz, dem Zuschauer eine möglichst vielgestaltige Umwelt zu bieten. Dann aber legte die Undinenerzählung mit ihrer Geister- und Menschenwelt nebst ihrer gegenseitigen Durchdringung einen häufigen Szenenwechsel nahe. Indem so Ursachen und Wirkungen des dramatischen Verlaufs unmittelbar nebeneinander gestellt werden konnten, gestaltet sich die Dramatik auf alle Fälle packender, und auch für den Musiker ergab sich eine Anzahl von Kontrastmomenten, die sich wirkungsvoll ausnutzen ließen. Diesem Vorteil steht allerdings für den Zuhörer der nicht zu vermeidende und leider nicht ganz unwesentliche Nachteil gegenüber, daß es nicht immer leicht ist, über die durch die szenischen Verwandlungen bedingten Pausen hemmungslos hinweg zu empfinden. Der Inhalt des Textes darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden, so daß es keiner Erläuterungen bedarf, wenn wir nun sogleich auf Einzelheiten des Werkes eingehen.

Im ersten Augenblick verblüfft es, daß Hoffmann dem gesprochenen Dialog einen verhältnismäßig großen Raum zuteilt; und zumal, wenn gleich nach der ersten Gesangsnummer dieser Dialog einsetzt, wird man unwillkürlich an die Praxis in Operette, Posse und Singspiel erinnert, bei der man das Empfinden hat, daß der Verfasser froh ist, seiner Pflicht, das Werk als ein musikalisches zu kennzeichnen, genügt zu haben. Bei Hoffmann aber merkt man sehr bald den feinen Unterschied, den er zwischen dem gesprochenen und dem gesungenen Wort macht.

Kühleborn und seine Geister sprechen nie, Undine nur in Fällen trockenster Epik. Fischer und Fischersfrau, die Pflegeeltern Undines, reden viel und singen solistisch nur, wenn ihr Gefühl zu Undine in Frage kommt und in der Szene, in der sie ihr Kind (Berthalda) wiedersehen. Zudem ist die Ausdrucksweise der gesprochenen Worte gesucht prosaisch, umgangssprachlich. Ein schönes Beispiel für den Übergang aus dem gesprochenen in das gesungene Wort bietet sogleich der erste Dialog: Der Ritter Huldbrand und Undines Pflegeeltern unterhalten sich über Undines Ausbleiben bis in die Nacht, und der Ritter fordert sie auf, ihm zu berichten, wie sie zu ihrem Pflegekinde gekommen seien. Der Anfang der Erzählung vom Wassertode des eigenen Kindes erfolgt in Worten und in Prosadichtung, mit dem Auftreten Undines setzt die Reimdichtung und mit ihr der Gesang ein. Zweimal wird die Erzählung durch fast belanglose Zwischenfragen und Bemerkungen unterbrochen, von denen die zweite sehr geschickt die Überleitung zur Erwähnung dessen bildet, was Undine selbst von ihrer Herkunft und Heimat den Pflegeeltern — für diese vollkommen unverständlich — angedeutet hat, und was wiederum gesungen wird.

In gleicher Weise leitet im dritten Akt die Unterhaltung des Fischers mit seiner Frau mit dem in Erinnerung an Undine vom Fischer gesungenen Lieblingsliede Undines in den Wechselgesang zwischen den beiden und Undine und später mit Kühleborn über. Die Reihe der Beispiele könnte noch bedeutend erweitert werden.

Hoffmanns Vorliebe für Mozart ist bekannt, und man darf sich nicht verwundern, wenn man, wie

*) Die Oper wurde im Andenken an den 100. Todestag des Dichter-Komponisten im Aachener Stadttheater, dank unseres rührigen Intendanten Herrn Francesco Sioli und des unermüdlichen Fleißes des Kapellmeisters Erich Orthmann, mit vielem Beifall aufgeführt.

gleich am Beginn der Ouvertüre, auf Mozartismen stößt, die aber trotzdem einer gewissen Eigenart nicht entbehren. Die Neigung des Romantikers Hoffmann zum Bizarren kommt auch in der Undine kaum zur Entfaltung.

Wohl liebt er dynamische Gegensätze und Tempowechsel, aber doch nicht in übertriebenem Maße, und obwohl er harmonisch nicht engherzig ist, bleibt er dennoch ein Kind seiner Zeit. Recht Charakteristisches bietet die Anwendung prägnanter Rhythmen, wie er auch eine besondere Vorliebe für punktierte Rhythmen hat, mit denen er vorzügliche Effekte erzielt. Eine interessante Stelle dieser Art ist die Szene des Erscheinens Kühleborns am Hochzeitstage des Ritters Huldbrand mit Berthalda:

Während des gesamten Auftritts Kühleborns herrschen diese Rhythmen in Begleitung und Zwischenspiel, untermischt mit drohenden Baßtremoli, über denen wellenförmige Violinfiguren wogen, vor.

Im Duett lyrischen Charakters liebt Hoffmann Terzen- und Sextenparallelen; im allgemeinen ist diese Art des Zwiegesangs ja nicht sehr hoch zu bewerten, vielleicht aber hat Hoffmann das Volkstümliche und sehr Weiche, was einer solchen Satzweise anhaftet, bewußt zur Anwendung gebracht.

Hoffmanns Melodik haftet auch eine gewisse Weichheit an, und selbst da, wo er auf wohllautende Melodik keine Rücksicht zu nehmen brauchte, ist er — natürlich im Sinne unserer Klassiker — melodiös und leicht faßlich. Übrigens herrscht die homophone Schreibweise vor, auch in den Chören.

Die Dichtungsformen üben meist auch auf den Bau der musikalischen Form ihren Einfluß aus; jedenfalls macht sich bei Hoffmann ein ausgeprägtes Symmetriegefühl geltend. Nicht darf übersehen werden, daß das Rezitativ dramatisch sehr ausdrucksvoll ist und fast durchgängig die direkten Beziehungen zur Situation scharf ausgeprägt sind.

Die Koloratur nimmt nur einen geringen Raum ein und ist nie um ihrer selbst willen angewendet, sondern ergibt sich aus dem Sinn des Gesungenen.

Die Instrumentation des Werkes ist feinfühlig, charakteristisch, poesie- und romantikatmend. Besonders für die geistreiche Verwendung der Holzbläser ließe sich eine ganze Reihe köstlicher, höchst gelungener Wirkungen aufzählen.

Mit welchem Geschick wählt Hoffmann zwischen Flöte und Oboe als stimmführenden Soloinstrumenten, und wie wunderbar wendet er die tiefere Mittellage der Klarinette mit einzelnen durchgehaltenen Tönen an! Und neben den Holzbläsern sind es die Hörner, die er, zumal im mf und p äußerst eindringlich mitsprechen läßt. Für Kraftstellen verschmäht der Komponist allerdings auch Trompete und Posaune nicht, die dem Aufruhr der Elemente um so beredter ihre Töne leihen, als das Ohr nicht durch allzu häufige und unzweckmäßige Verwendung dieser Instrumente vorher schon überreizt wurde. Überhaupt herrscht in dieser Oper eine weise Ökonomie in der Anwendung und Verteilung der Klangmittel.

Alles in allem: Die Oper verdient, der Vergessenheit entrissen zu sein; mögen nun auch andere Bühnen mit der Ausführung eines Werkes folgen, das unserer Gegenwart und zumal denjenigen, denen unsere raffinierte moderne Musik noch nicht modern genug ist, zeigt, daß es nur einer lebendigen Seele, nicht aber staunenerregender, komplizierter kompositorischer Technik, auch nicht exorbitanter, kaum aufzufassender Melodie(?)schritte, weder der Häufung unentwirrbarer Dissonanzen, noch auch der Anwendung eines Orchesterapparats mit — der Himmel weiß, wie vielfacher — Besetzung bedarf, um ein Jahrhundert zu überdauern.

Das Werk wurde unter Kapellmeister Orthmann tadellos einstudiert, die modernen hyperexpressionistischen Bühnenverunstaltungen paßten für diese liebenswerte Zauberoper genau so gut wie für Undine ein modernes Rodelkostüm oder für Kühleborn ein Smoking.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS UND DR. WALTER NIEMANN

Im städtischen Neuen Theater wurde Julius Bittners 1911 erschienene Oper: Der Bergsee nochmals und zwar ausdrücklich uraufgeführt. Wie es sich im einzelnen verhält, ist mir unbekannt geblieben, und die maßgebenden Instanzen sollen sich melden, wenn hier unrichtige Informationen gegeben und die entsprechenden Schlußfolgerungen gezogen werden. Die Oper soll einen andern Schluß erhalten haben, im übrigen aber die vor elf Jahren verschiedentlich aufgeführte und bald wieder abgelegte Oper gleichen Titels sein. Berechtigt das nun irgendwie und glatthin, von einer „Uraufführung" zu sprechen, und handelt es sich hier nicht um ein Geschäftsmanöver des interessierten Verlags (Universal-Edition), sintemalen einer Uraufführung natürlich ein ganz anderes Interesse entgegengebracht wird als der Erstaufführung einer, und zwar mit Recht, ad acta gelegten Oper? Wenn dem wirklich so ist — und ich sagte ja, die betreffenden Herren sollen sich gegebenenfalls melden —, so gestehe ich, für derartige durchsichtige Geschäftsmanöver nicht das mindeste Verständnis aufbringen zu können. Für wen ist denn in solchen Fällen der ausdrückliche Vermerk „Uraufführung" bestimmt? Also, bitte Auskunft! Tritt man derartigen Versuchen, das Publikum irrezuführen, nicht

entschieden entgegen, so erleben wir mit der Zeit ganze Serien aufgewärmter Uraufführungen vergilbter Opern, ad majorem gloriam editionis universalis! Weiß doch auch unser Herr Aber, der seine rührende, herzerweichende Liebe für Verlegerinteressen dokumentarisch festgelegt hat, mit allem Nachdruck zu berichten, daß diese Oper „nun auf lange Zeit nicht wieder von der deutschen Opernbühne verschwinden" werde. Wollen wir derartiges nicht lieber abwarten? Es könnte doch allzu leicht gehen wie mit Schrekers Schatzgräber in Leipzig, der es — das müssen die Leser unserer Zeitschrift denn doch erfahren — mit äußerster Mühe kaum zu den zwölf „Zwangsvorstellungen" gebracht hat, indem das Interesse für ihn auf den Nullpunkt sank. Es ließe sich hierüber noch allerlei Hübsches erzählen, wenn eben die Oper nicht radikal erledigt wäre. Wegen Bittners „Bergsee" wird man sich nicht im mindesten erregen, zumal dieser Komponist seines „Höllisch Gold" wegen auch bei uns in bestem Gedenken steht. Allerdings haben wir trotzdem seinen ebenfalls in Leipzig zur Aufführung gebrachten „Musikanten", die übelste Verballhornung Mozarts, die man sich denken kann, nicht vergessen, vielmehr hat gerade der „Bergsee" mit seiner unechten, fast kitschigen Heimwehdramatik die Erinnerung an jenes böse Machwerk wieder etwas aufleben lassen. Es scheint nun eben so, daß man heute nicht ungestraft Österreicher ist. Evangelimann, Kuhreigen, Schwammerl, Dreimäderlhaus usw., all das gehört schließlich mit dem Bergsee in einen Topf, nur daß die Musik zu dieser Oper fast durchgängig recht schwach ist, durchgreifende Momente weder im guten noch übeln Sinn — und das letztere ist noch besonders „übel" — aufweist. Die Musik marschiert so nebenher, weshalb man ihr auch nicht aufsässig wird, aber es ist doch auch schließlich nicht Zweck einer Oper, daß man die Musik überhört! Ausgezeichnet in ihrer Art, d. h. im Sinne der Verständlichkeit, ist nämlich die Deklamation, so daß man gut $^2/_3$ des Textes ohne weiteres versteht. Freilich, gehaltvoll ist die Gesangslinie keineswegs, und so will trotzdem die Rechnung nach keiner Seite hin aufgehen. Das Ganze hebt sich musikalisch etwas in den Volksszenen — mit der Heimwehgeschichte ist eine Bauernrevolte verquickt —, aber ein echter, ursprünglicher Ton fehlt durchaus. Die unter Lohse stehende gute Aufführung hatte ihr Bestes in der ganz vortrefflichen Regieleistung des neuen Oberspielleiters Max Hofmüller; an der szenischen Unmöglichkeit des Schlusses — der Bergsee stürzt ins Tal hinunter — mußte er natürlich scheitern. — Weit interessanter ist es, einer Aufführung von Georg Bendas Duodrama Ariadne auf Naxos (1775) beizuwohnen, die wir dem Verein Deutsche Bühne verdanken. Es gäbe über dieses geschichtlich hochbedeutsame Werk manches Ungesagte von Wichtigkeit zu bemerken, vor allem zu erklären, warum ihm die letzte Durchschlagskraft fehlt. An der melodramatischen Gestaltung liegt's eigentlich doch nicht, wohl aber schließlich an dem trefflichen Benda selbst, der zu einer klassisch hellseherischen Durchdringung des tiefen Stoffes nicht gelangt ist; er ist ziemlich nahe daran, aber gerade das letzte Entscheidende fehlt. Das läßt sich ziemlich säuberlich beweisen, aber ich sehe eigentlich nicht ein, warum unsere musikhistorischen Akademiker, die auf Staatskosten ihre Wissenschaft betreiben, nicht auch einmal anfangen sollen, ihre Köpfe im wirklich geistigen Sinn zu benützen — der einzige Weg, um in derartigen Fragen etwas von Wert sagen zu können. Auf Mozart hat ferner das Werk weit stärker gewirkt als bis dahin klargelegt worden ist; Benda selbst verdankt aber wieder Ungemeines Gluck, dessen innere Mission nicht zum wenigsten darin bestand, der damaligen deutschen Musik Eisen zuzuführen. Über die Ariadne könnte heute deshalb genauer geredet werden, weil es in einer vorzüglichen Neuausgabe von Dr. A. Einstein (C. F. W. Siegel, Leipzig) vorliegt, somit jeder sich mit diesem bedeutsamen Dokument beschäftigen kann. Sollten sich unter den Lesern genügend Interessenten finden, so kann einmal darüber geredet werden; sonst bleibt's bei meinen Privatstudien. Die Aufführung gelang — mit Ausnahme des ganz und gar nicht sattelfesten Theseus von Lothar Körner — vortrefflich, indem Thea Kasten die Ariadne mit schönstem Gelingen von innen heraus gestaltete, und der Dirigent W. Stöver mit dem Grotrian-Steinweg-Orchester ebenso lebensvoll wie exakt musizierte. Vorher wurden noch Haydns geistsprühende Sinfonie Nr. 13 und die ganz neuen im Auftrage des Mozarteums herausgegebenen Menuette für Orchester von Mozart gespielt. Noch kaum jemals habe ich den Unterschied zwischen Haydn und Mozart so klar dargestellt gefunden wie hier. Mit den ersten Takten Mozarts leuchtete eine südlich-sonnige Welt auf; allen Respekt vor Stövers Dirigentenleistung, indem er es ohne weiteres fertigbrachte, daß die Violinisten einen ganz anderen Ton als bei Haydn zur Anwendung brachten.

Im vierten Gewandhauskonzert kamen Mendelssohn (Hebriden-Ouvertüre) und Liszt mit der Faust-Sinfonie zu Wort. Für mich hat heute dieses Werk lediglich seines Schlußsatzes wegen innere Bedeutung, indem mir die zwei ersten Sätze geradezu wegen dieses, des Mephistosatzes wegen, da zu sein scheinen. Eine Faustnatur war Liszt nicht, aber etwas Mephistofelisches hatte dieser Mann nach dem Urteil intimster und begeisterter Verehrer. Der letzte Satz konnte ihm deshalb wirklich von innen heraus gelingen, zumal das Wesen Mephistos eindeutig ist. An der Faustnatur scheiterte Liszt schon deshalb, weil er einen vielgestaltigen Charakter nicht auf den absoluten, „intellegiblen" Punkt zurückzuführen vermochte und deshalb zu einer empirisch-analytischen Darstellung gezwungen war. Furtwänglers Auffassung zeugte von starker innerer Anteilnahme, während er Mendelssohns Ouvertüre fast ratlos gegenüberstand. Zwischen beiden Werken hörte man noch eine entzückende Arie aus Händels Pastorale Acis und Galathea, vom Tenoristen Erb schön, aber lange nicht innerlich leichtbeschwingt genug vorgetragen. Am gleichen Abend fand ein Kompositionsabend des jungen Leipzigers Ambrosius statt, auf den hier bereits einmal ausdrücklich hingewiesen wurde. Ich hörte noch einige grundmusikalische Sätze aus einer Suite, war dann aber über das Klaviertrio sehr enttäuscht. Es entstammt früheren Jahren und gehört zu den Werken, die man als sich entwickelnder Künstler unweigerlich „ersäufen" muß. Unbedingt hat Ambrosius ein leicht vibrierendes Musiziertalent empfangen, da heißt es denn tüchtig sich menschlich entwickeln, wenn das Talent im inneren Sinn angespannt werden soll. Im ersten Konzert des Leipziger Tonkünstlervereins hörte man eine stark poetisierende, nicht sehr kompakte Cellosonate von S. Krehl, Lieder von Smigelski und G. Kiessig und das D-Moll-Trio von W. Rinkens, das mit seiner krafttuerischen Wucht nebst obligatem weichen Gegensatz zwar stark auf breitere Kreise wirkt, aber keineswegs innerlich überzeugt. Hinsichtlich der Beurteilung neuer Lieder sind die ganzen Liederabende in ein kritisches Stadium eingetreten. Es werden keine Texte mehr gedruckt, und so ist man dem Komponisten so ziemlich ausgeliefert, indem die eigentliche Kontrolle fehlt und im Grunde genommen nur Geschmacksurteile abgegeben werden können. Dabei schaut nicht viel heraus, und so unterläßt man am besten die Besprechung, es sei, ein Liedkomponist habe einen wirklich neuen Ton in sich. Einen ihrer besonderen Abende gab unter vielen andern Fr. Tilla Schmidt-Ziegler. Er war Haydn und Schubert gewidmet, wobei dann allerdings das Hauptgewicht auf die Instrumentalmusik (Davisson-

Quartett) gelegt war. Haydn ist als Liedkomponist nicht sehr bekannt, und es ist ein Verdienst, ihn auf diesem Gebiet geschlossener und mit ansprechendem Vortrag zu zeigen. Man ist da durchaus — auch textlich — im 18. Jahrhundert, und wenn Haydn auch kein spezifischer Liedkomponist war, so muß man doch merken und wissen, daß er sich mit den Liedern eine besondere Mühe gab, große Stücke auf sie hielt und auch ganz Reizendes schrieb. Von Schubert war eine ganze Reihe weniger bekannter Stücke ausgewählt, u. a. auch das köstliche „Der Einsame". Den darf aber allem nach keine Frau singen, weil hierzu eine Beschaulichkeit gehört, die dem weiblichen Geschlecht abgeht. Man merkt's gleich am viel zu schnellen Tempo.

In seinem ersten Konzert gedachte der Universitätskirchenchor unter Prof. H. Hoffmann vor allem Schütz', Kuhnaus († 1722), W. Rusts (* 1822) mit gut gewählten Werken. Schütz war mit dem textlich aus Jesus Sirach stammenden „Nun danket alle Gott" (nach ihm das bekannte Kirchenlied) vertreten, ein in seiner plastischen Anlage sehr eindrucksvolles Werk, Kuhnau neben einem innig einfachen Choralvorspiel mit einer kleinen, nicht sehr schwer wiegenden, aber innerlich frohen Solokantate: Weicht, ihr Sorgen — sehr gut gesungen von Fr. Didam-Borchers —, Rust mit einigen Chor- und Sololiedern, die ihres geistigen Habitus wegen denn doch auch heute noch zu interessieren vermögen, zumal wenn sie ungekünstelt gesungen werden. Wirklich Ernst mit dem Gedenken von Schütz machte Straube, der gleich zwei seiner „Motetten" dem Großmeister weihte, die zweite mit vier Werken aus der Geistlichen Chormusik, welches in seiner Art bedeutendste Werk ja auch gerade der Thomaskantorei gewidmet ist. Nun fehlt noch der Riedelverein.

Wenn wir nunmehr auch dem hiesigen Lehrergesangverein unsere Aufmerksamkeit schenken, so geschieht es deshalb, weil er unter seinem neuen Dirigenten, dem Thomasorganisten Günther Ramin, offenbar höheren Zielen zustrebt. Davon legte gleich das erste Konzert eine Probe ab, wenn auch eine einseitige. Nicht ein einziger wirklicher Männerchor kam zum Vortrag, sofern Anton Bruckner, der mit drei Werken vertreten war, mit dem wirklichen Männerchorstil nicht viel zu tun hat und nur „Träume und Wachen" dem a cappella-Gesang angehörte. Das nebst Hauseggers Totenmarsch zum Gedächtnis Hans Sitts vorgetragene Requiem von Cornelius ist eine Bearbeitung, und zwar keine glückliche. So vermißte man denn echte Männerchorwerke nicht wenig, zugleich auch die volkstümliche Ader, ohne den einmal der Männerchorgesang nicht auskommt. Wir wollen auf keinen Fall verlieren, was durch das Kaiserliche Volksliederbuch aufs neue und mit innerem Erfolg angeregt worden ist. Zudem ist es für den neuen Dirigenten, dessen Begabung außer Zweifel steht, unbedingt nötig, daß er sich in das Spezifische eines echten Männerchorsatzes einlebt, denn noch ließ bei sonstigen starken Wirkungen die Tonschönheit des Chores ziemlich viel zu wünschen übrig. An Bruckners Chören vermochte ich kein Feuer zu fangen, vor allem nicht an „Helgoland". Das ist doch im Grunde genommen aufgedonnerte Musik, was, wollen wir wirklich aus dem heutigen Sumpfe herauskommen, denn doch allmählich erkannt werden müßte. Wer einmal einen derart männlichen und sachlichen, dabei mit grandiosester Phantasie begabten Meister wie Schütz studiert hat, ist gegen derartigen „Zauber" gefeit, auch gegen den, der von Wolf besonders in seinem „Prometheus" geboten wird. Diesen sang mit einigen andern nachträglich verinstrumentierten Gesängen Wolfs — Hausegger, Bruckner und Wolf ergaben ein völlig österreichisches Programm — Dr. Rosenthal mit Aufbietung all seiner herrlichen Kräfte mehr oder weniger vergeblich. Wolf und Prometheus! — einem Knaben zu vergleichen, der Disteln köpft, ein grimmiges Gesicht dazu macht und auf den Boden stampft, nichts weiter. Indessen, lassen wir hier derartige Fragen. — Zum Schluß möchte ich denn aber doch einmal auf Walter Niemann als Pianisten hinweisen, den man im Hause Sternwartenstraße 79 anläßlich einer Matinee des Richard-Wagner-Verbands deutscher Frauen in eigenen Kompositionen hören konnte. Ich war nicht selbst dabei, kenne aber Niemann als Pianisten gut. Ohne Virtuose zu sein, hat er echt pianistischen Anschlag, vor allem aber ein derart konzentriertes Spiel, daß es jammerschade ist, wenn man ihn nur ganz ausnahmsweise hört. Niemand weiß auch sozusagen von seinen pianistischen Fähigkeiten, auf die deshalb mit aller Entschiedenheit aufmerksam gemacht sei. Zu allem hin dürfte wirklich interessieren, wie einer der meistgespielten zeitgenössischen Klavierkomponisten seine Werke vorträgt.

Nun sei Niemann aber in anderer Beziehung das Wort gegeben, zumal mich Abwesenheit von Leipzig veranlaßt, die Besprechung des 6. Gewandhauskonzerts ihm anzuvertrauen. A. H.

* *

Wenn der „Leipziger Pianistenvater" sich anschickt, einen rasch über das Wesentliche orientierenden, allgemeinen Überblick über die beiden ersten Monate — September und Oktober — des Leipziger „Klavierlebens" zu geben, so muß er gleich zu Anfang einige teils erfreuliche, teils bedenkliche Erscheinungen desselben feststellen. Zuerst: die „Valuta"-Klavierabende der Ausländer ergeben auch in Leipzig einen mindestens den deutschen gleichen Prozentsatz. Ich sehe darin, rein künstlerisch, sofern es sich um feine ausländische Künstler handelt, gerade im Klavierspiel keinen Nachteil, sondern einen großen Vorteil. Denn nur durch Vergleich, Prüfung und Anregung kann man sich selbst und andere erziehen und vervollkommnen. Und in der Kunst ist uns jeder, jeder Nation und jedes Glaubens, herzlich willkommen, der uns etwas Eignes und Schönes zu sagen hat. Dann etwas Bedenkliches: die entsetzliche Gleichförmigkeit und Ideenlosigkeit fast aller Klavierabend-Programme. Die lebenden, für Klavier schaffenden Zeitgenossen werden von unseren Konzertpianisten und -pianistinnen schon bei Lebzeiten tausendfach totgesagt. Sie dürfen zu neunzig Prozent getrost auch auf ihren leiblichen Tod und ihre Wiederentdeckung nach 200 Jahren in einer musikalischen Doktordissertation warten. Nur die Ausländer machen auch hierin eine vorbildliche Ausnahme. Wie schnell haben sich die ersten Pianisten ihres Landes lebender moderner und modernster Klavierkomponisten, wie Scott, Goossens, Ireland (England), Casella, Malipiero, Castelnuovo, Boghen (Italien), Scriábin, Medtner, Prokofieff (Rußland), Granados, de Falla, Turina (Spanien) und vieler anderer angenommen! Unsere deutschen ersten Pianisten erfüllen ihre doppelt heilige Pflicht gegen die Lebenden nicht zum allerbescheidensten Teile! Aber auch ihre eigne deutsche alte, ältere und neuere Literatur kennen unsere Konzertpianisten — zu einem großen Teile leider die ungeistigsten und ungebildetsten aller Musiker — vielfach so gut wie gar nicht. Ich hab' mir erzählen lassen, daß einmal die Rede auf Johann Nepomuk Hummel, dann auf Stephen Heller kam, und der betreffende Konzertpianist im einen Falle fragte: „Wo lebt denn der?", im anderen: „Ach, das war doch der alte Kölner Gürzenich-Kapellmeister?!" Es ist vielmehr in all diesen endlosen Klavierabenden fast immer das gleiche: die paar im Konservatorium eingepaukten Konzerte und unumgänglichen „Standwerke" der doch so unermeßlich reichen Klavierliteratur von Bach (= Busoni!) über Beethoven, Schumann, Liszt zu Brahms. Kein Händel oder Haydn, unverhältnismäßig wenig Mozart, Schubert und Mendelssohn, nur vielleicht noch ein großer Reger. Von Modernen möglichst nur

ein paar Ausländer: Debussy, Ravel, Scott, Scriábin, Albéniz, Szymanówski und Bartók. Nichts von all dem Schönen, was vor Bach und Händel liegt (altenglische Virginalisten, französische und italienische Klavezinisten, Froberger, Gottlieb Muffat, Scheidt, Kuhnau, Pachelbel, Fischer u. a.), nichts aus dem lieben „Stillen Garten" voll oft schon zu Unrecht vergessener lyrischer Blüten, die die Zeit der nachromantischen Klaviermusik, zwischen Alt- und Neuromantik, einschließt, so gut wie nichts von deutschen Zeitgenossen und deutschen Klavierkomponisten. In jedem Konzertwinter aber ein Werk, das „grassiert" und von einem dem andern nachgespielt wird — wohl um zu zeigen, daß er es noch besser kann und eine „eigne Auffassung" hat. Im vorigen Winter waren es Schumanns Fantasie in C-Dur und Brahms' Sonate in F-Moll, in diesem scheinen es Regers Bach-Variationen zu werden. Hier könnten Publikum und Presse unendlich viel zur Besserung tun. Das Publikum, indem es Klavierabenden mit tausendmal Gehörtem, sofern es nicht große Meister des Klaviers zur Vertiefung der eigenen musikalischen Bildung und Erziehung bieten, fernbliebe. Die Presse, indem sie in ihren Vornotizen und Musikkritiken auf die tropfendünn gesäten Klavierabende mit neuen Werken ganz besonders und ausführlicher hinwiese. Aber das Publikum, leider nicht ganz ohne berechtigten Grund gegen alle „moderne", zeitgenössische Musik eingenommen, will auch in Klavierabenden lieber Altbekanntes zum vielhundertsten Male als Muster eigner häuslicher Kunstübung hören. Die große Tagespresse aber, die durch politische Hypertrophie und chronische Raumnot in den großen deutschen Städten nach amerikanischem Vorbild längst das verderbliche Berliner System einer Kurzzeilen-Berichterstattung im immer mehr beschnittenen Feuilletonteile notgedrungen annehmen mußte und gar Klavierabende als nebensächlichste kleine, lästige Anhängsel des großen Musiklebens am liebsten mit je nur einer Zeile abtun möchte, kann, wie sie sich heute ganz einseitig auf Politik, Handel und Sport entwickelt hat, darin noch viel weniger tun. Bleibt der Künstler selbst. Der will — und wer kann ihm das heute verdenken? — vor allem „Kassa", vollen Saal, Deckung der Unkosten, Einnahmen. Und die erzielt man immer noch am sichersten mit Beethoven- und Chopin-Abenden oder gemischten Programmen, nie und nimmer aber mit modernen Klavierabenden, man sei denn — für den Impressionismus — ein Gieseking, oder — für den Expressionismus — ein Erdmann oder Schulhoff. So bietet das Bild der deutschen großstädtischen Klavierabende eines Konzertwinters ein geradezu trostloses Bild an Ideenlosigkeit, Gleichförmigkeit und Gleichartigkeit der Programme.

Auch in Leipzig. Es ist unter diesen Umständen weder Spaß noch Freude, über zwei Monate Leipziger Klavierabende zu berichten, und ich möchte gleich vorausschicken, daß es mir dabei in allerletzter Linie, ja, gar nicht, um Personalkritik, in allererster aber um geistige Ideen der Programme oder um Entdeckung echter, noch unbekannter Talente handelt. In beidem ist die Ausbeute entsetzlich gering. Daß einige pianistische Größen von allererstem Rang und internationalem Ruf, wie Frederic Lamond, Max Pauer, Conrad Ansorge, Ignaz Friedman, wieder da waren, daß Lamond und Friedman nun endlich auch in der sprödesten deutschen musikalischen Festung Leipzig ausverkaufte Säle finden, braucht nur angemerkt zu werden. Wichtig ist dabei nur, daß Lamond sein beethovenisch-klassisches Königreich erweitert und technisch wie klanglich durch seine Beschäftigung mit moderner Klaviermusik in Holland außerordentlich gewonnen hat. Es braucht auch nur ganz kurz gesagt zu werden, daß bereits eine ganze Reihe vortrefflicher ausländischer Pianisten sich vorstellte, und daß unter ihnen bisher der ausgezeichneten Madallah Masson (London), einer eminenten Virtuosin von männlicher Energie der Gestaltung, die uns einmal einen „englischen", also gesund, frisch und großflächig angefaßten, freilich ohne sensible Seele nachgedichteten Debussy vorführte, die Palme gebührt. Im übrigen darf man sich das Namenkaleidoskop ruhig sparen, lediglich am Rande anmerken, daß regelmäßige und willkommene pianistische Gäste wie Käthe Heinemann (Berlin), Emil Frey (Zürich) und manch andere auch diesmal nicht fehlten, und daß man zum ersten Male den respektablen, etwas robusten Techniker Henri Deering, den außerordentlichen jungen Wiener Paul Emerich, die an die zierliche Russin Tina Lerner von fern erinnernde zartgeistige Ruth Klug (um nur diese von vielen zu nennen) begrüßte.

Die Ausbeute an Neuem und selten Gehörtem — für uns die Hauptsache — war erschreckend gering. Der in Berlin ansässige Rumäne Theophil Demetriescu trat in einem ganzen Abend für Busoni ein. Über Busonis Klaviermusik wird an anderer Stelle dieser Zeitschrift Ausführliches gesagt. Sein früher mehr dem Kraftspiel verfallener, aufopfernder, aber nur kühl bedankter Interpret, eine ebenso kalte und intellektuelle Natur wie der Meister selbst oder sein älterer Interpret Michael von Zadora, hat sich technisch und klanglich erfreulich verfeinert. Die zartgeistige anglo-indische Pastellmalerin und Miniaturistin am Klavier Evelyn Jansz (London) brachte eine moderne englische Gruppe. Neben dem auf dem Kontinent bekanntesten und älteren englischen Impressionisten und Exotiker Cyril Scott („Lotusland") stand der viel zartere, doch gleich naturbeseelte Impressionist von stark Debussyschem und Ravelschen Einschlag John Ireland („Inselzauber") und der auf Strawinskys Spuren wandelnde Anglo-Belgier Eugène Goossens mit seiner köstlichen, drastisch und knapp charakterisierenden Miniatursuite „Kaleidoskop"; den Anfang machten einige eigne, wie in zartes, wehmütig verschleiertes tropisches Monddämmer gehüllte, klanglich und harmonisch aparte Impressionen der Pianistin. Wie verhältnismäßig „schön" der linksradikalste englische, russische oder französische Expressionismus des Klaviers aber immerhin noch klingt, konnte man so recht hören, als der Frankfurter ausgezeichnete, doch reichlich dem Kraftspiel zugetane Virtuose Fritz Malata nach Guido Bagiers, im überladenen großen Monumentalstil von Regers Bach-Variationen mit imponierendem Können gearbeiteten Variationen und Fuge über ein Schumann-Thema Scriábins 9. Sonate („Schwarze Messe") und Béla Bartóks, uns durch Schulhoff bereits bekannte Suite op. 14 spielte. Bei Scriábin immer noch, selbst in den fünf letzten seiner zehn „Sonaten", ein starker klanglich-pianistischer, allerletzten Endes von Chopin kommender Unterstrom; bei Bartók, den einzig der gelegentlich, so gleich im ersten Satz der Suite hervorbrechende markante ungarische Rhythmus erträglich macht, Schönbergsche Gehirn- und Papiermusik, Triumph der möglichsten Scheußlichkeit und Sprödigkeit des sogenannten „Klanges". Aber — und das stellt Leipzigs musikalischer Kultur ein gutes Zeugnis aus: der Außenkämpfer der rheinischen expressionistischen Bekker-Hochburg Frankfurt fand damit so wenig Gegenliebe beim Leipziger Publikum, wie der vortreffliche Könner Czeslaw Marek (Zürich) mit des Polen Szymanówskis, etwa Chopin mit dem letzten, expressionistischen Scriábin, Reger und Schönberg zur klanglich ganz persönlich gearteten Einheit zusammenschmelzender dritter Sonate. Wenn schon, denn schon: da sind mir seine „Masken" lieber.

Zum Schluß erfüllt die Leipziger „Zeitschrift für Musik" ihre schöne „Lokalpflicht" und signalisiert ein junges echtes und technisch sauberes pianistisches Talent aus Pembaurs ehemaliger Leipziger Schule: Fritz Weitzmann: einen gebildeten feinnervigen und poesievollen Lyriker des Klaviers von einer in seinem

Alter erstaunlich großen und bis zur ganz leisen analysierenden Lehrhaftigkeit gehenden künstlerischen Selbstbeherrschung und inneren Zurückhaltung.

Das sechste Gewandhauskonzert, ein Kammerorchesterabend mit Musik des 18. Jahrhunderts, stellte mehr in der Idee als in der Ausführung ein kleines, den meisten Hörern wohl kaum zu Bewußtsein gekommenes Ereignis in der Geschichte des Instituts dar: zum ersten Male brach man offiziell mit der alten Tradition eines stilwidrigen Vortrags alter Musik mit dem modernen Mittel eines großen Orchesters und vertraute dem bedeutenden Berliner Pianisten Edwin Fischer als „Maëstro al cembalo" die Lei ung eines kleinen Kammerorchesters an. Um es gleich vorweg zu sagen: so zünftlerisch-lehrhaft uns durch gewollte Kontrastwirkung das Programm erschien, das in jeder seiner beiden Abteilungen zwei so weltverschiedene Geister wie S. Bach und Mozart allzu gewaltsam zusammenkoppelte, so wenig gewandhausmäßig war alles, was Fischer an Kammer- und Orchesterwerken dirigierte: Mozarts klanglich himmlisch schöne, doch ohne Szene entschieden allzu lange und in sich zu gleichartige Ballettmusik aus „Idomeneo" — des einzigen, was sich von dieser der Bühne doch wohl endgültig verlorenen zweiten italienischen Opera seria des Meisters des „Tito" im Konzertsaal gehalten hat — und Bachs Konzert für zwei Flöten (die ausgezeichneten Gewandhausmusiker Bartuzat und Werther) mit Streichorchester. Hier fehlten genügende Proben und Dirigentenroutine; es wäre ein Jammer, wenn eine markante pianistische Persönlichkeit vom Schlage Edwin Fischer mit der Zeit dem Dirigentenfieber der Gabrilowitsch, Kreutzer u. a. verfiele! Ein ander Ding war es sofort, wenn Fischer als Solist am (modernen) Flügel saß: in Bachs, im ersten Satz arg verschlepptem und auch im übrigen nach Fischers Art romantisch-subjektiv modernisiertem, unwirschem F-Moll-Konzert, in dessen großer Orgelpassacaglia in C-Moll (in d'Alberts Klavierübertragung) und in Mozarts sog. Konzertrondo in D-Dur. Hatte auch der Pianist Fischer wohl nicht seinen besten Tag — ich habe die Passacaglia, deren „titanische" Klavierübertragung nie und nimmer die Macht und Wucht der Orgel zaubern kann, schon technisch sauberer und einheitlich geschlossener gehört —, und wollte auch die unmittelbare Verbindung mit dem Orchester nicht überall sich einstellen: es war trotz allem erstaunlich, wie leicht und graziös dieser in seiner wuchtig-monumentalen, männlich-herben und plastischen Gestaltung an den früheren d'Albert, an Lamond erinnernde Pianist Mozarts sonniges und schalkhaftes Rondo anfaßte. Dieses Rondo, der Idealtypus einer auch dem einfachen Menschen beglückend verständlichen heiteren Gesellschaftsmusik des 18. Jahrhunderts, blieb denn auch der eigentliche und köstliche Gewinn des in seinen pianistischen Nummern ungewöhnlich warm aufgenommenen Abends. W. N.

Musikbriefe

DIE BACH-REGER-FEIER IN HEIDELBERG

Von Dr. Hermann Halbig / Heidelberg

Fünf Großkampftage liegen hinter uns und haben — noch einmal — Heidelbergs Ruf und Ansehen als einer Musikstadt aufleben lassen. Man hatte in anbetracht der ungünstigen Zeitverhältnisse von der Bezeichnung eines Musikfestes Abstand genommen und mehr auf den Charakter einer Feier hingewiesen: „... ein Volk in Not muß sich besinnen und seiner Kräfte bewußt werden ... soll lernen, in seiner Musik keinen Aufwand zu suchen, sondern Arznei und Stärkung" (Programmbuch S. 29 f.). So waren denn auch alle Äußerlichkeiten, die sonst derartige Veranstaltungen aus dem Rahmen des Alltäglichen herausheben, auf ein Minimum zurückgeschraubt; man hatte auf die Berufung eines auswärtigen „Festdirigenten" verzichtet, wohl aber erste Solisten gewonnen.

Der erste Abend war Reger gewidmet und wurde von der Ballettsuite eingeleitet. Eine Steigerung brachte der Mannheimer Organist A. Landmann mit Einleitung, Variationen und Fuge über ein Originalthema Fis-Moll op. 73. Technische Fertigkeit, Registrierkunst und geistige Durchdringung des Werkes sicherten dem Organisten einen herzlichen und warmen Beifall. Der Sinfonische Prolog op. 108 wurde unter Leitung des städtischen Musikdirektors P. Radig zu einem Erlebnis. Das Werk packte; die Leistung des Dirigenten war einer Regerfeier würdig. Die technische Beherrschung selbst des größten modernen Orchesterapparates ist bei Radig immer selbstverständlich, hier aber vereinte sich Können mit Kunst. Der zweite Tag führte am Vormittag zu einem Vortrag Dr. Grabners, der seinen Lehrer als Menschen und Künstler schilderte, größtenteils in liebenswürdigen Anekdoten, die man je nach Stimmung immer wieder gerne hört — und auch gerne vergißt. Das Abendkonzert, ein Sonatenabend Busch-Serkin, brachte in vollendeter Ausführung die Violinsonate Fis-Moll op. 84, die Suite im alten Stil, dazwischen Variationen und Fuge über ein Thema von Bach op. 81 und die Ciaccone op. 117 für Solovioline. Die beiden nächsten Tage standen in Beziehung zueinander: Bach in moderner Auffassung gegen den historischen Bach, beide Konzerte unter Leitung von Paul Gies, der sich durch die Aufgabe mit einem Ruck in den Vordergrund des Interesses stellte. Dieses Interesse wurde noch erhöht, als Busch selbst die Leitung des Klavierkonzertes D-Moll, in Regerscher Bearbeitung (Serkin), und des Violinkonzertes in A-Moll in die Hand nahm. Im vivacissimo sausten die schnellen Sätze am Hörer vorbei, in einer Rekordzeit wickelte sich die Linearität der Stimmen ab. Im Andantesatz des Violinkonzertes entzückte Busch durch edle Tongebung; er versuchte nach altbewährter Stehgeigerart das begleitende Orchester zusammenzuhalten, konnte aber nicht das in ängstlicher Spannung verharrende Publikum beruhigen und von der Gefahrlosigkeit der rhythmischen Schwankungen überzeugen. Stand Gies im Brandenburgischen Konzert Nr. 5 noch ganz unter Buschs Auffassung, so hatte er im Brandenburgischen Nr. 3 endlich Gelegenheit, seine eigene Auffassung durchsetzen zu können. In stärkster Besetzung (je 12 erste, zweite Violinen und Bratschen, 9 Celli, 5 Kontrabässe) gab es ein Musizieren, das dem interessanten Abend einen guten Ausklang verlieh. Gies zeigte sich als gesunder Musiker von starkem künstlerischen Willen, der sich in seinen Bach eingelebt hat, dem man anmerkt, daß er das Kunstwerk über persönlichen Dirigentenehrgeiz stellt — so wie es sein muß. Ganz besondere Beachtung in der Reihe der Konzerte fand das Historische Bachkonzert des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität in den beiden Haupträumen des früheren Großherzoglichen Palais. Des beschränkten Raumes halber fand dieses Konzert dreimal statt, jedesmal mit anderer Wirkung: so das erste in der Dämmerstunde mehr im Charakter einer akademischen Veranstaltung, das Nachtkonzert von 10 Uhr abends bis nach Mitternacht war das Stimmungsvollste und brachte den Beweis, daß alte Instrumente, wie Cembalo — vor allem im Piano und Vierfußregister —, Laute, Theorbe u. ä.

erst in der Ruhe der mitternächtigen Stunde zu bester Wirkung kommen; das dritte Nachtkonzert wirkte besonders durch freudiges ungehemmtes Musizieren aller Mitwirkenden, es war ein intimes Hauskonzert im reinsten Sinne. Kurze Vorbemerkungen Prof. Dr. Kroyers über „Das barocke Klangideal" gaben die Einstellung und waren für die Wahl des Programmes maßgebend, alles war auf außergewöhnliche Klangwirkung eingestellt, auf interessante Instrumentenkombinationen: Cembalo mit Flöte, Oboe, Viola d'amore, Gambe, Laute und Fagott in allen Varianten, besonders apart in der Kantate Nr. 152 „Tritt auf die Glaubensbahn". Gambe mit Cembalo (Sonate III in G-Moll). Cembalo, Oboe da caccia, Fagott und Gambe mit Sopran (Arie „Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen" aus der Kantate Nr. 177). Weiterhin 2 Violen d'amore, Laute, Orgel, Cembalo mit einer Baßstimme (Arioso aus der Johannespassion), dann die köstliche Tenorarie mit konzertanter Violine und obligatem Fagott und Cembalo (aus der Kantate Nr. 177). Zwei Solosätzchen aus der E-Moll-„Suite aufs Lautenwerk" vervollständigten die barocke Klangskala. Den Abschluß des Konzertes bildete Bachs Brandenburgisches Nr. 6 mit 2 Bratschen, 2 Gamben, Laute, Cello, Kontrabaß und Cembalo. Von den hinzugezogenen auswärtigen Solisten verdienen vor allem Henny Wolff (Bonn) (Sopran), Fritz Schmidt (Ludwigshafen) (Tenor) und der Bassist Rob. Klein (Kaiserslautern) besondere Anerkennung. Chr. Döbereiner (München) rechtfertigte seinen Ruf als Spezialist des Gambenspiels. In den Beifall der Zuhörerschaft mischte sich das Gefühl des Dankes an zwei edle Stifter, denen das Musikwissenschaftliche Seminar eine Anzahl historischer Instrumente verdankt. Eine Hausorgel aus der Zeit um 1720, Viola d'amore und Oboe da caccia stammen aus der Hedwig-Marx-Kirsch-Stiftung des Seminars; das zum erstenmal der Öffentlichkeit vorgeführte zweimanualige Konzertcembalo mit sieben Pedalen ist eine Stiftung des Hofpianofortefabrikanten Fritz Neupert in Bamberg. Am Schluß des 3. Konzerts wurde Professor Kroyer und der Erbauer des Cembalos Fritz Neupert stürmisch gefeiert. Der letzte Tag brachte am Vormittag einen Regerliedermorgen. Henny Wolff und Dr. W. Rosenthal, von Dr. Poppen begleitet, ersangen sich einen großen Erfolg. Den Abschluß bildete das große Chorkonzert des Bachvereins, das der gesamten Feier mit dem 100. Psalm einen geradezu grandiosen Abschluß verlieh. Durch die vorausgegangenen Tage hatten sich Mitwirkende wie Hörer in eine Begeisterung hineingesteigert, der die gewaltige Schlußsteigerung des Werkes entgegenkommt, und die in ihr einen monumentalen Ausdruck fand. Der Chor feierte zum Schluß seinen Meister, und das Publikum ergriff gerne Gelegenheit, nach den Tagen ernsten Genießens mit in den Jubel einzustimmen. Dem Psalm vorausgegangen war Regers Römischer Triumphgesang — zum Glück als Nr. 1 des Programmes, so daß eine Schädigung der Schlußwirkung nicht mehr erfolgen konnte. Im Hymnus der Liebe erwärmte Dr. Rosenthals weicher klangvoller Baß; Bachs Kantate Nr. 82 „Ich habe genug" wäre trotz des vielsagenden Textanfanges zu entbehren gewesen, wurde aber in sehr guter Ausführung von der unersättlichen Zuhörerschaft noch gerne hingenommen. Dr. Rosenthal bewährte sich hier als stilvoller Bachsänger. In das Oboesolo teilten sich die Herren Ludwig und Dieter.

Dieser Bericht wäre unvollständig, würde nicht zweier Männer, auf deren Schultern die Arbeitslast der Organisation geruht hat, besonders gedacht: des Heidelberger Bürgermeisters Dr. R. Drach, der den Vorsitz des Arbeitsausschusses führte, sowie Dr. Th. Kroyers, des Heidelberger Ordinarius für Musikwissenschaft, in dessen Händen die gesamte künstlerische Leitung der fünftägigen Feier lag. Das sorgfältig redigierte Programmbuch ziert eine „Einführung" aus seiner Feder. Der Aufsatz läßt den Leser nur ahnen, wie eng das persönliche Verhältnis des Verfassers zu Reger dereinst war. Über Bach wird Neues gesagt, Reger neu eingestellt, vor allem in seinem Verhältnis zu Bach.

ZEITGENÖSSISCHE KAMMERMUSIK IN DONAUESCHINGEN

Von Prof. Hans Schorn

Zur Erweiterung der entwicklungsfördernden Resonanz, die von ihren sommerlichen Kammermusikfesten zweifellos ausgeht, lud die sich ihrer planmäßigen Pflege neuester Musik wohl bewußte Gesellschaft der Musikfreunde in Donaueschingen nochmals in diesem Jahr zu einer zweitägigen Veranstaltung, die aber mehr auf das internationale tondichterische Schaffen gerichtet war. Angelpunkt der Vortragsfolgen war die Gesamturaufführung des ungefähr innerhalb des letzten Dezenniums entstandenen Klavierwerks in sechs Sonatinen von Ferruccio Busoni. Der noch immer mit dem Schaffen der jüngsten Generation eng verbundene Fünfundfünfzigjährige war zwar selbst infolge schwerer Erkrankung am persönlichen Erscheinen gehindert, hatte aber in dem bekannten Berliner Pianisten Gottfried Galston einen mit den Intentionen seiner neuartigen Spielweise und mit dem fast antiklavieristisch spröden Kontur wohl vertrauten Vertreter gefunden. Die durch Einzelausgabe und -vortrag z. T. schon bekannt gewordenen, in ihrem Miniaturformat jedoch geradezu genialen sechs Klavierspielstücke vermittelten bei der ersten geschlossenen Vorführung einen für das künstlerische Innenleben und die geistige Entwicklung des bedeutenden Musikers und Theoretikers gleich aufschlußreichen Eindruck, der dank der jeweilig kühnsten Komprimierung des absolut Essentiellen eines musikalischen Urmotivs auf ein paar Seiten höchste Achtung vor der kunstechten Prägung des in seiner Art imposanten Zeitdokuments forderte. Wie schon hier außer dem diesmal begreiflich kleineren Kreis von Verstehenden das trotz Schneegestöber zahlreich anwesende einheimische Publikum für das künstlerische Resultat der in ihrem Bewegungsablauf vom Bachschen Absolutismus bis zur bravourösen Paraphrase Liszts (Sonatina super Carmen) reichenden und teilweise wiederholten Stücke spontan und beifällig dankte, so setzte erst recht nach der Uraufführung des IV. Streichquartetts op. 22 von Busonis jüngerem Schaffensgenossen Paul Hindemith lebhaftester Applaus ein. Denn so unbelastet von der Tradition dieser junge Frankfurter auch musiziert, es geht ein zwingendes Etwas von seinem klarerkannten Klangsymbol der künftigen Klassizität aus, und abgesehen von der unbedingten Originalität der Erfindung faßt er seine neuartigen Formideen wiederum rhythmisch so straff, daß nicht leicht jemand sich der faszinierenden Wirkung dieser unmittelbar aufrüttelnden und doch auch schon in sich geklärten Tonsprache entziehen kann. Daneben verblaßte ziemlich stark Béla Bartóks erstes Streichquartett (op. 10), wiewohl es von dem für die Inspirationen der Modernsten sich immer energischer einsetzenden Amarquartett (Mannheim-Frankfurt) ebenso kraftvoll interpretiert wurde. Aber es mangelt ihm an innerer disziplinierter Kraft und noch mehr an der durch scharfe Denkarbeit erreichten Individualität, die man restlos an reiferen, in ihrem Ausdrucksdrang nicht der nachhelfenden Phantasie bedürftigen Werken dieses seiner nationalen Eigenart sonst doch stark bewußten Ungarn anzuerkennen gewillt ist. Der Gesamteindruck der übrigen Darbietungen läßt sich dahin zusammenfassen, daß der Schweizer Arthur Honegger in der erstmals in Deutschland gespielten Sonate für Viola und Klavier immerhin noch gewisse gesunde

musikalische Steigerungskurven und konsequente Durchführungen hörbar werden läßt, während der Franzose Florent Schmitt in seiner zweisätzigen Sonate im freien Stil für Violine und Klavier op. 68 trotz zahlreich eingestreuten recht klangtrunkenen Impressionismen der jüngsten Pariser Manier fast musikverloren wirkt, da ihm der Ertrag seiner musikalischen Ideen zuletzt wie Schnee in der warmen Hand zerfließt und mit echt französischer Mentalität statt schöpferischer Potenz den Beweis eines schließlich nur noch die Nervenbündel unerträglich reizenden rauschartigen Dämmerzustandes erbringt. Für diese Werke, deren interessante Auswahl wie überhaupt die Zusammenstellung des ganzen Programms dem rührigen Fürstl. Musikdirektor Heinrich Burkard zu danken ist, traten mit großem Können Emma Lübbeke-Job und Paul Hindemith (Frankfurt) und Kath. Bosch-Möckel und P. O. Möckel (Stuttgart) ein.

AUS NEW YORK

Von Hans W. Astheimer

Unsere Metropolitan Oper hat soeben in einem Prospekt ihre Pläne für die Saison 1922/23 bekanntgegeben. Es ist die fünfzehnte unter Leitung des Direktor Gatti-Casazza, der sich so hohe Verdienste um die künstlerische Entwicklung des Institutes erworben hat, und dies zeitweilig unter ungeheuren Schwierigkeiten, besonders während der Kriegsjahre. — Die Eröffnungsvorstellung, am 13. November, fand mit Tosca statt; die hervorragende Wiener Künstlerin Marie Jeritza sang die Titelrolle. Die erste Woche brachte auch eine der neu inszenierten Opern, nämlich Strauß' Rosenkavalier, unter Mitwirkung der Damen Jeritza und Easton und des neuen Bassisten Paul Bender aus München als Baron Ochs, unter Leitung von Artur Bodanzky. Weitere versprochene Neueinstudierungen umfassen Gounods Romeo und Julia, Massenets Thais, Rossinis Tell und Meyerbeers Afrikanerin. Das Repertoir der deutschen Oper wird durch eine Neuheit vermehrt werden: Max Schillings' Mona Lisa, mit Barbara Kemp aus Berlin, und durch eine völlig neue Inszenierung des Tannhäuser, die Titelrolle durch Curt Taucher, hinlänglich bekannt als Gast in Dresden, vertreten.

Es wird die zweite Saison nach dem Kriege sein, in der die deutsche Oper wieder in ihrer Ursprache gegeben wird. Während des Krieges war sie ja ganz verbannt; dann wurde sie zuerst wieder durch Parsifal repräsentiert, aber in englischer Sprache; diesem folgte Tristan, ebenfalls auf englisch. Die vorige Saison brachte zuerst wieder die deutsche Sprache in Korngolds Tote Stadt, der bald Walküre und Lohengrin folgten. Nun werden alle Wagnerschen Musikdramen wieder in deutscher Sprache gesungen; doch werden uns die übrigen des Ringes, Meistersinger usw., leider noch vorenthalten bleiben. Wir können nur auf ihre allmählige Wiedereinreihung in den Spielplan rechnen.

Das Künstlerregister weist wieder viele international bekannte Namen auf. Außer den genannten Kräften seien erwähnt: von 31 Sopranen die Damen: Frances Alda, Lucrezia Bori, Amelita Galli-Curci, Delia Reinhard (aus München), Elisabeth Rethberg (aus Dresden); von 14 Mezzosopranen und Altistinnen die Damen: Julia Claussen, Kathleen Howard, Margarete Matzenauer, Sigrid Onegin; von den Tenören und Bässen die Herren: Harrold, Martinelli, De Luca, Schützendorf, Scotti, Chaliapin.

Die musikalische Leitung liegt wieder in den bewährten Händen der Herren Bodanzky, Hasselmans, Moranzoni und Papi. Als neue Kraft für das technische Personal ist Herr Wilhelm von Wymetal gewonnen worden.

Von Musikfreunden wird also eine bedeutungsvolle und künstlerisch hoch entwickelte Saison erwartet werden, und sicherlich werden sich, bei einer Vereinigung so erstklassiger Kräfte, diese Erwartungen erfüllen.

Neuerscheinungen

Müller, E. H.: Heinrich Schütz. Leben und Werke. Im Auftrag der Heinrich-Schütz-Gesellschaft herausgegeben. 8°. 32 S. Berlin 1922. Rar-Verlag. (Es handelt sich lediglich um tabellarische Übersichten.)

— Erstes Heinrich-Schütz-Fest zu Dresden. Programmbuch. 8°. 41 S. Berlin 1922. Rar-Verlag.

Schmidt, Dr. Heinrich: Die Orgel unserer Zeit in Wort und Bild. Ein Hand- und Lehrbuch der Orgelbaukunde. 8°. 129 S. München und Berlin 1922. Verlag von R. Oldenbourg.

Mozart, Leopold: Versuch einer gründlichen Violinschule. Gr. 8°. 264 S. Neu herausgegeben vom Verlag Carl Stephenson, Wien IV.

Holle, Hugo: Regers Chorwerke Heft III aus: Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler. Herausgegeben von Richard Würz. Gr. 8°. X und 73 S. München 1922. Otto Halbreiter, Musikverlag.

Galston, Gottfried: Studienbuch: Fr. Chopin. Gr. 8°. 83 S. München 1922. Otto Halbreiter, Musikverlag.

Besprechungen

Neuere schweizerische Kammermusik.

Henri Gagnebin, Streichquartett in F-Moll. (Verlag Hug & Co., Zürich und Leipzig. Foetisch Frères S. A., Lausanne. Partitur 5 Fr., Stimmen 12 Fr.) Entstanden 1916—17.

Um dem Komponisten gerecht zu werden, muß man sich vorstellen, daß die rhythmischen Energien, welche durch das Werk kraftvoll und gesund pulsieren, das Ursprüngliche seines Schaffens sind. Weniger Wert scheint er auf die (mehr kurzen) Einfälle zu legen; auch der Kontrapunkt spielt bei ihm eine geringere Rolle, weshalb die Gedanken mehr nebeneinander stehen, als daß sie fortgeleitet sind. Mancherlei hartklingende Stellen, Quinten und Sekundenfortschreitungen, sind deshalb nicht durch die Stimmführung, sondern vermutlich durch den Ausdruck, der Gagnebin vorschwebte, zu erklären. Ausgeprägtere Gedanken weist das humorvolle (an Beethovens op. 135 gemahnende) Scherzo und der langsame, warm empfundene 3. Satz auf. K. Kern

Volkmar Andreae. Streichquartett Nr. 2 in E-Moll op. 33. (Verlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.)

Der durch andere Werke schon vorteilhaft bekannt gewordene Tonsetzer hat sich hier die Arbeit entschieden zu leicht gemacht. Der Charakter und die Thematik der Komposition weisen, insbesondere im 2. und 4. Satz, mehr nach einem serenadenartigen Streichtrio hin; stellenweise ist die Melodik reichlich populär, während tiefere Stimmungen in der Durchführung des 1. Satzes und im 3. Satz angeschlagen werden, doch stören die

Stilmischungen bei ersterem. Auch der Witz und die Fröhlichkeit des sonst ganz vergnüglichen Werkes überzeugen nicht ganz. K. Kern

Hermann Suter, Sextett in C-Dur op. 18 für zwei Violinen, Viola, zwei Violoncelli, Kontrabaß. (Verlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.) Entstanden 1916.

Hermann Suter, 3. Streichquartett G-Dur op. 20 (Amselrufe). (Derselbe Verlag.) Entstanden 1918.

Beide, in letzter Zeit geschaffene Werke, zeigen Suters hochstehende Satztechnik, Erfindungsgabe (auch in wirksamen Kontrapunkten), klaren Aufbau und logische Weiterleitung der Gedanken.

Bei dem Sextett interessiert die Besetzung, welche statt dem üblichen 2. Cello Baßgeige verlangt. Es bringt das sicherlich allerlei Vorteile. Während für fast sämtliche Register (Höhe, Mittellage, mittlere Tiefe) immer drei Instrumente verfügbar sind, gewinnt die Tiefe natürlich an Volumen durch die Baßgeige. Außerdem wird dieselbe — ihrer Natur entsprechend — noch zu Haltetönen, wirksamen Pizzikatis verwendet; auch thematisch, dagegen weniger zur Verdoppelung des Cellos, was nur zu begrüßen ist.

Nicht nur die Haupttonart C-Dur, sondern die ganze festliche Stimmung, ferner direkte Erinnerungen an die Meistersinger (Aufschwung vor dem Wiederholungsteil des 1. Satzes) sowie die Verwendung des einfachen schweizerischen Themas im 4. Satz, erwecken den Eindruck, daß Suter auf seine Weise ein Preislied auf schweizerische Kunst seinem Volke schenken wollte.

Man hat übrigens öfters die Empfindung, als ob die Arbeit Bläsercharakter habe.

Der erste Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung, deren abwärtslaufendes, skalenartiges Motiv sich sehr gut für allerlei Verarbeitungen eignet. Es stellt sich dann originellerweise im Allegroteil als zweites Hauptthema heraus und wird auch in der ernster gehaltenen Durchführung verwendet. Das Hauptthema läßt sich ebenfalls gut verwerten, so daß geistreiche Kombinationen, manchmal mit drei Themen, vorkommen. Nur macht die Durchführung ein wenig den Eindruck von bewußter Kammermusikarbeit, wovor sich Suter auch im allgemeinen in acht nehmen sollte.

Der zweite, im $^{7}/_{8}$-Takt geschriebene Satz, ist vielleicht der wertvollste des Werkes. Der dritte Satz (Canzona) zeigt hervorragende Variationenkunst. Das sangbare Thema wird nicht nur genau umschrieben, sondern auch durch Gegenbewegung, Zerlegung und Dehnung seiner Bestandteile verändert.

Die langsame Einleitung des vierten Satzes moduliert etwas unruhig und macht dann im folgenden Allegro dem schweizerischen Thema Platz. Dasselbe ist ja sehr einfach, und es fragt sich, ob man für ein großes Finale nicht doch Themen mit mehr Spannkraft wählen sollte. Wenigstens empfindet man gewisse Stockungen. (Partitur S. 67.) Mit dem Motiv der Einleitung, aber in raschem Tempo, schließt das Werk.

Zu dem Amselquartett regte Suter seine Vertonung des schönen Morgenliedes von C. F. Meyer an. Im zweiten Satz sind über das warm empfundene Motiv kunstvolle Variationen. Auch der erste Satz versucht sowohl in den Vogelrufen der Einleitung, als auch in der Grundstimmung das Klingen und Schwirren, wie es an einem freundlichen Frühlingsmorgen in der Natur herrscht, durch das liebliche G-Dur uns nahezubringen.

Trotz des vollen Satzes und den vielleicht etwas zu reichlichen Nachahmungen, die sich aus dem reizvollen 1. und 2. Thema entwickeln — Suter sollte dies nicht zu oft tun —, sind die Ideen mehr homophoner Natur. Gesetzt ist alles sehr klangvoll, nur drängen sich die Stimmen manchmal zu nahe zusammen, um bei Streichern noch gut auseinandergehalten werden zu können; jedenfalls müssen die Stimmen sehr sorgfältig abgetönt werden, was leider nicht immer beachtet wird. Die ernster gehaltene Durchführung (vom Tondichter an einer Stelle mit „gequält" bezeichnet) bringt härtere Kontraste und neigt ein wenig nach der beim Sextett schon erwähnten Eigenheit, zuviel an „Arbeit" zu bringen.

Der dritte Satz wird durch ein schönes Adagio eingeleitet, von welchem Vogelrufe zu dem Presto (mit zwei hervortretenden Themen) führen. Nach nochmaligem Erklingen des Adagios, ertönt wieder das Presto mit seinen Themen in mannigfaltiger Verwendung, um mit einer schwungvollen Steigerung zu schließen.

Aus eigenen Notizen sei erwähnt, daß Referent eine Amsel beobachtete, welche immer dieselben schönen Motive in fast reinen Intervallen ein Jahr nach dem andern in den gleichen Tonarten (G- und H-Dur) sang, so daß es verständlich ist, daß sich daraus die Anregung zu einer Komposition ergeben konnte. K. Kern

José Berr: Zwei Stücke (Rimembranza, Danse des Moucherons) op. 69, Scherzo op. 70 für Klavier. — Carisch & Co., Zürich. — Sonatine „Papillons" op. 74 für Klavier. — N. Simrock, Berlin-Leipzig.

In der strengen klassizistischen formalen und kontrapunktischen Zucht Josef Rheinbergers aufgewachsen und gleichzeitig durch Berthold Kellermann den neudeutschen Idealen gewonnen, zeigt die ehrliche und gesunde Klaviermusik des seit Jahren in Zürich als Leiter einer eignen Akademie wirkenden Regensburgers Berr die auf unbedingtem Können gegründete glückliche Mischung älterer, klassizistisch-romantischer und neudeutsch-moderner Elemente. Wie bei dem ihm bis in die Harmonik hinein wesensverwandten Hugo Kaun muß man den großen Könner ganz und gar in den Vordergrund stellen und sich dabei über das trotz international-französischer Etikette doch gut deutsche Gesicht seiner Kunst nicht täuschen lassen. Aber wie bei Kaun ist doch auch bei Berr ein gewisser Mangel an schärfer ausgeprägter musikalischer Originalität und Persönlichkeit da; diese Stücke halten auch in der Thematik alle eine gewisse „mittlere Linie" zwischen Alt und Neu ein. Außerordentlich hübsch ist die rhythmisch und geistig ungemein bewegliche und am modernsten von all diesen Stücken gerichtete „Kleine Sonate" (das Wort „Sonatine" hat bei uns Deutschen im Gegensatz zu den Romanen nun mal einen hier ganz und gar nicht erstrebten instruktiven Beigeschmack) mit einem kleinen Variationensatz und einem amüsanten Finale à la Tambourin. Der pikante „Mückentanz" läßt sich ohne weiteres etwa mit Mac Dowells ähnlich gearteten noblen Konzert-Virtuosenstücken („Hexentanz", Etüden) zusammenstellen; die „Erinnerung" — wohl an eine selige Ballnacht — ist gar poetisch und fein empfunden, und nur das „Scherzo" gemahnt noch am meisten an derartige, dunkle Passion in strengste Form schließende Beiträge Rheinbergers.

Dr. W. Niemann

Adolf Waterman: Lotos. Ballettsuite für Klavier, op. 7. — Bote & Bock, Berlin.

Der seit Jahren in Berlin wirkende holländische Pianist Waterman ist der Klavierkomponist: elegant, kapriziös, geschliffen, graziös, „feuilletonistisch"-geistreich, rhapsodisch und improvisatorisch locker, leicht und frei in der Form. Ich möchte Waterman so eine Art holländischen Napoleão's nennen. Wer der feinen Salonvirtuosenmusik für Klavier ihr gutes Recht zugesteht, wird diese Ballettsuite geradezu als modernes Musterbeispiel rühmen dürfen. Sie ist echte und virtuose „Pianistenmusik" im besten Sinne. An Erfindung nicht eben stark oder persönlich, an Empfindung nicht eben tiefer gehend, erfüllt sie, was sie in den lockenden Titeln ihrer acht Sätze verspricht, in der echt orientalischen „Bajadere", der auf Ganztönen dahinjagenden, rassigen „Bacchantin", dem chromatisch schmachtenden „Valse languissante", der pikanten Kokette („Werbung"),

dem feurigen „Spanischen Capriccio" (Peer Gynts „Anitra" wohnt freilich nicht weit in Marokko) ganz ausgezeichnet, in dem erstaunlich wasserreichen „Heiligen Brunnen", in den etwa in Mendelssohns sommernächtlichem Hain flackernden und in reizenden Farben funkelnden „Irrlichtern" mindestens nach seiten einer inhaltlich bescheidenen, doch klanglich reizenden und technisch fein geschliffenen kleinen Salonetüde. In summa: in ihrer Art und für ihre Zwecke herzlichst willkommen!

Dr. W. Niemann

Joh. Seb. Bach, Ausgewählte Arien für Tenor mit einem obligaten Instrument und Klavier- oder Orgelbegleitung. Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft, Jahrgang XXI. 2. Heft. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1920.

In dieser neuen, für den praktischen Gebrauch bestimmten und von Eusebius Mandyczewski besorgten Auswahl Bachscher Tenorarien aus den Kantaten steht neben drei im wesentlichen auf den gleichen Affekt gestimmten Arien aus den Kantaten 172, 16 und 139 eine der bedeutendsten Bußarien aus der Kantate „Ich armer Mensch" (55), in der die durchgehende Verwendung der neapolitanischen Sexte als Charakterisierungsmittel für den Affekt besonders bemerkenswert ist. Recht deutlich ist an den ausgewählten Arien der Aufbau durch sequenzmäßige Bildungen im Baß zu erkennen, die sich gewöhnlich in den Figuren des obligaten Instruments widerspiegeln. Daß Bach dieses Kunstmittel auch in seinen Arien bevorzugt, wäre in anderem Zusammenhange ausführlicher zu erörtern. In der Arie „O Seelenparadies" aus der Kantate 172 treten diese Sequenzbildungen beinahe als Ostinato auf. — Bei der Ausgabe wäre, z. B. an verschiedenen Stellen der eben genannten Arie, die Angabe der Echostellen erwünscht gewesen, die heutzutage den Sängern und Instrumentalisten nicht mehr ohne weiteres im Gefühle liegen.

Dr. G. Frotscher

Franz Mayerhoff, Der Chordirigent. Bücherei praktischer Musiklehre, herausgegeben von Prof. Dr. Arnold Schering. 8°, 40 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

In dem Heftchen gibt der ausgezeichnete, in der Musikwelt bekannte Chemnitzer Chordirigent dem angehenden Chorleiter, dessen vollständige theoretische und praktische Ausbildung als Musiker er natürlich voraussetzt, eine reiche Fülle von Belehrungen und Anregungen, wie sie nur ein Mann mit großer Erfahrung und dem Streben nach Vervollkommnung geben kann. Neben Fragen, wie denen der verschiedenen Arten der Chorzusammensetzungen, der Aufstellung der Chöre, der Art des Einstudierens, des persönlichen Verhaltens des Chorleiters dem Chor gegenüber usw., beschäftigt sich der Verfasser in der Hauptsache mit der Chorerziehung, der Aussprache, der Ton- und Stimmbildung sowie der theoretischen Ausbildung des Chors. Was alle diese Fragen betrifft, so werden die meisten jungen Chordirigenten das Büchlein mit großem Gewinn studieren.

C. Ettler

Kreuz und quer

Heidelberg. Durch eine Schenkung der Geschwister Wiest ist das musikwissenschaftliche Seminar der Universität in den Besitz des künstlerischen Nachlasses des 1886 in Stuttgart verstorbenen Komponisten Joseph Huber gekommen.

Graz. Im Rahmen einer „Kammeroper" bei kleinster Orchesterbesetzung sollen an Stelle der bisher an Konservatorien üblichen Bruchstücke aus Opern am Grazer Konservatorium Opern des 18. Jahrhunderts in Originalgestalt Gelegenheit zu praktischer Betätigung bieten. Jedoch sollen auch neuzeitliche Werke Beachtung finden, und deshalb erläßt das vorbereitende Komitee an deutsche Tonsetzer die Anfrage, ob moderne Kammeropern etwa schon existieren. Meldungen sind unter Bekanntgabe der Besetzung (auch des Orchesters) erbeten an den künstlerischen Leiter des Konservatoriums des Steiermärkischen Musikvereins, Direktor Dr. Roderich von Mojsisovics, Graz-Waltendorf, Plüddemanngasse 27. Von einer Einsendung der Werke ist einstweilen abzusehen.

Bielefeld. Die Stadt beschloß die Errichtung einer Städtischen Musikberatungsstelle, mit deren Leitung der dadurch als städtischer Beamter angestellte langjährige Leiter des Bielefelder Musikvereins Prof. Wilhelm Lamping betraut werden soll. Auch die Übernahme des Musikvereins durch die Stadt steht bevor.

Berlin. Um den weitverbreiteten Irrtum aus der Welt zu schaffen, als sei das Berliner Blüthnerorchester ein Reklameunternehmen der bekannten Instrumentenfirma, hat das Orchester beschlossen, in Zukunft den Namen Berliner Sinfonieorchester zu führen.

Neue Honorare für Musikunterricht setzte der „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" fest. Angesichts der ungeheueren Markentwertung muß vom 1. November ab für Elementarunterricht 100—150 Mark für die Stunde, für Unterricht an Fortgeschrittene 200—300 Mark und für Ausbildungsunterricht 400—600 Mark gefordert werden. Der Reichsverband rechnet damit, daß die Schüler und Eltern Verständnis für die schwere Notlage der Musikpädagogen haben und diese an sich durchaus bescheidenen Sätze bewilligen.

Königsberg. Ein musikhistorisches Ereignis war die seit 270 Jahren zum erstenmal in der Königsberger Universität soeben wieder stattgefundene musikwissenschaftliche Vorlesung. In Königsberg hat die Musikwissenschaft seit 1652 vollständig geruht. Die venia legendi in Königsberg ist Dr. Müller-Blattau, bisher in Freiburg, erteilt worden.

Lille. Hier wurde zu Ehren Eduard Lelos ein Denkmal errichtet.

Die Außenhandelsstelle für Musikinstrumente hat auf Grund der lebhaften Beschwerden der Verbrauchervertreter über die preistreibende Wirkung des Aufkaufs gebrauchter Instrumente zum Zwecke der Ausfuhr und der eindringlichen Vorstellungen des legalen Handels in den neutralen Staaten über die Störung des Geschäfts durch das Überhandnehmen der Ausfuhr gebrauchter Klaviere in der gemeinschaftlichen Sitzung der Unterausschüsse für die Klavier-, Tretinstrumenten- und Harmoniumindustrie am 27. Oktober 1922 beschlossen, daß Ausfuhrbewilligungen für gebrauchte Instrumente in Rücksicht auf die preistreibende Wirkung des Ankaufs dieser Instrumente zwecks Ausfuhr und auf die volkswirtschaftliche Notwendigkeit, dem deutschen Publikum billigere Instrumente zu erhalten, nicht mehr zu erteilen sind. (Industrie- und Handelszeitung.) — Der Verband Deutscher Klavierhändler protestiert in der Musikinstrumentenzeitung scharf gegen diesen Beschluß und nahm in einer am 17. November stattgefundenen Protestkundgebung dazu Stellung.

Köstritz. Den 250. Todestag Heinrich Schütz' ehrte die Stadt als der Geburtsort des Meisters durch ein größeres Konzert mit Aufführungen Schützscher Werke. An dem Geburtshause wurde eine Marmor-Gedenktafel angebracht, wobei Prof. Dr. Rost (Dresden) die Festrede hielt.

Danzig. Infolge der wirtschaftlichen Nöte ist die Danziger Singakademie aufgelöst worden.

Leipzig. Infolge des nahen Abschlusses einer neuen Kritischen Ausgabe sämtlicher Briefe Beethovens (im Verlag Gustav Bosse, Regensburg) werden alle Besitzer von ungedruckten oder schon gedruckten Briefen von und an Beethoven gebeten, den Herausgeber, Dr. Max Unger, Leipzig, Dresdner Str. 28 II., freundlichst davon in Kenntnis zu setzen.

Lübeck. Bei einer Zusammenkunft von Vertretern der norddeutschen Theaterorchester (Kiel, Lübeck, Bremen, Rostock, Schwerin, Hamburg) wurde der Standpunkt der Orchester zu der beabsichtigten Zusammenlegung dahin zusammengefaßt, daß die Orchester den Plan aus wirtschaftlichen und kulturellen Gründen für unausführbar halten.

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Satyros", musikalische Komödie in zwei Akten von Waldemar von Baußnern (Weimar, Deutsches Nationaltheater, und Basel).

„Der verzauberte König", Weihnachtsmärchen von Karl Beyer, Musik von Karl Reise (Rostock, Stadttheater).

KONZERTWERKE

„Belsazar", Chorwerk für Männerchor und großes Orchester von Gerard Bunk (Dortmunder Männergesangverein).

„Die Macht des Liedes", 6sätzige Sinfonie für Männerchor, Altsolo, großes Orchester und Orgel von Karl Kämpf (Dortmund, Männergesangverein).

Weihnachtsoratorium von Hermann Grabner (Elberfeld).

„Tag und Nacht", sinfonische Suite von Josef Haas (Köln, 2. Gürzenichkonzert).

Rhapsodie für Singstimme und Klavier von Paul Hasenclever (Berlin, Singakademie).

„Ostara", Konzertouvertüre von Willem de Haan (Darmstadt, Landesorchester).

Orchestersuite von Egon Kornauth (Duisburg, Sinfoniekonzert). (S. u. Konzertnachrichten.)

Streichquartett A-Dur von St. Krehl (Leipzig, Richard-Wagner-Verband Deutscher Frauen).

Kleine Sonate in A-Dur von Walter Niemann (ebenda).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„König Ödipus" von Sophokles mit der Bühnenmusik von Frank Martin (Genf, „La Comédie").

„Pierozzo", Oper von Ferrari-Trecate (Alessandria, Teatro Municipale).

„Circe", Tanzpantomime von E. Grondona, Musik von Gluck, bearbeitet von F. Mottl, Ballettsuite von Chr. Ritter (Leipzig, Stadttheater).

„Zur Erntestund'", Mysterienspiel von Erich Eckert, Musik von Hans Schwarz (Münster).

KONZERTWERKE

IV. Streichquartett von Paul Hindemith. — „Das Klavierwerk in sechs Sonatinen" von F. Busoni. — Streichquartett von Alois Melichor, Violinsonate von Florent Schmitt, Klaviertrio von Cyril Scott (Donaueschingen, Gesellschaft der Musikfreunde).

150. Psalm von Hugo Hermann (Heilbronn, Cäcilienverein).

Klaviertrio in einem Satz op. 77 von Julius Weismann (Karlsruhe).

2. Orgelsuite in D-Dur op. 119 von F. Thalemann (Zwickau, Lutherkirche).

„Kinderverse" von Paula Dehmel, Frauenchorwerk von Hans Gál (Cleve, Hanns Schwarz).

Quartett für Flöte, 2 Violinen und Bratsche von Hermann Heiß, 5 Lieder von Hans Schlesinger, Streichquartett von Johanna Senfter (Darmstadt, Freie Gesellschaft für Musik).

„Norddeutsche Lieder" von Hans Kummer (Berlin, Konzert der Musikfachausstellung).

Suite für 8 Streich- und Blasinstrumente von Fritz Klopper (Augsburg, Städtisches Orchester).

„Missa poetica" von Joseph Messner (Heidelberg; deutsche Uraufführung).

Serenade für Streichorchester von Hans Kleemann (Bonn, Philharmonisches Konzert).

Orchestervariationen über ein eigenes Thema von Hans Simon (Kissingen, Musikfest).

Zweite Sonate für Cello und Klavier von Reinhold Laquai (Berlin).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

„Herbstsinfonie" von Josef Marx (Graz, Philharmoniker).

„Die verkaufte Braut" von Smetana (Belgrad, Nationaltheater).

„Mörder, Hoffnung der Frauen", ein Schauspiel von Oskar Kokoschka, Musik von Paul Hindemith (Dresden, Staatsoper).

„Arlecchino", Capriccio von Ferruccio Busoni (ebenda).

„Petruchka", Ballettpantomime von J. Strawinski (ebenda).

Fünf Motetten für mehrstimmigen gemischten Chor op. 71 von Georg Schumann (Berlin, Singakademie).

„Der Schicksalstag" (Der Blitz), komische Oper in 3 Akten von J. Halévy, in der Neubearbeitung von W. Kleefeld (Leipzig, Stadttheater).

Sextett in D-Dur von E. W. Korngold (Krefeld).

„Der arme Heinrich" von Pfitzner (Altenburg, Landestheater).

„Julius Cäsar" von Händel (Hannover, Opernhaus).

„Richardis", dramatisches Mysterium von H. W. v. Waltershausen (München, Odeon).

Suite aus dem „Bürger als Edelmann von R. Strauß (Kopenhagen).

„An allem ist Hütchen schuld", Märchenoper von Siegfried Wagner (Schwerin, Landestheater).

Streichquartett Nr. 1 von Arthur Schnabel (Leipzig, 2. „Melos"-Kammermusikveranstaltung).

„Der Mann im Mond", ein wunderlich Spiel für Musik in 3 Akten von Jan Brandt-Buys (Rostock, Stadttheater).

„Der Pfeifertag", heitere Oper in 3 Akten von Schillings (Rostocker Stadttheater).

Trio op. 62 von Désiré Thomassin (Breslau).

2. Sinfonie B-Dur von F. Schubert (Halle, Philharmonisches Konzert der Vereinigung Hallischer Musikfreunde).

„Die junge Magd", Liederreihe von Paul Hindemith (Bochum, Sinfoniekonzert).

„Jungbrunnen" für Frauenchor und kleines Orchester von E. Lendvai; „Traumsommernacht" von L. Thuille, Lieder von Fritz Jürgens (Cleve, Hanns Schwarz).

Variationen über ein Thema von Beethoven von M. Reger (Berlin, drittes Philharmonisches Konzert).

„Das Loch in der Landstraße", komische Oper von E. Freund. Musik von Boildieu (Stuttgart, Landestheater).

Musikfeste und Festspiele

Berlin. Im August 1923 wird unter Führung der Berliner Staatsbühnen das „Erste Musik- und Bühnenfest Berlin Sommer 1923“ abgehalten werden. Dem Ausschuß der Veranstaltung, die 3—4 Wochen dauern wird, gehören angesehene Persönlichkeiten an. Unter den Mitwirkenden befinden sich das Rosé-Quartett und Toscanini, der eine Reihe von Opernvorstellungen dirigieren wird, deren Rollen mit ersten italienischen Solisten besetzt sind.

Musik im Ausland

Graz. Im Rahmen der Grazer Puppenspiele wurden kürzlich Originalmarionettenstücke mit der Musik von Karl Hauptmann, R. v. Mojsisovics, Otto Siegl und Ludwig Uckai aufgeführt. Auch Mozarts „Bastien und Bastienne“ und Pergolesis „Magd als Herrin“ wurde gegeben, letzteres mit Spinettbegleitung von Julius Schuch.

Barcelona. Pablo Casals hat hier ein Orchester gegründet, mit dem er jährlich 12 Konzerte zu veranstalten gedenkt.

Von Gesellschaften und Vereinen

Halle a. S. Ein Zusammenschluß, der für das Musikleben der Stadt von weittragender Bedeutung zu werden verspricht, hat sich in Halle vollzogen. Die Vorstände des Händelvereins, der Philharmonie und der Robert-Franz-Singakademie sind unter dem Namen „Vereinigung Hallischer Musikfreunde“ in ein Kartellverhältnis getreten, um durch freundschaftliches Zusammenarbeiten die bisher oft zutage getretene Zersplitterung der hiesigen musikalischen Verhältnisse nach Kräften zu verhindern. Man wird, wie es schon dieses Jahr geschehen ist, künftig für den Winter den Plan der Darbietungen gemeinsam aufstellen und veröffentlichen, der die Tage, Programme, Solistengewinnung usw. vorteilhaft regelt. Auch ist nunmehr die Möglichkeit geschaffen, etwa im gleichen Konzert mehrere der beteiligten Vereine zu Worte kommen zu lassen oder gemeinsam musikfestartige Aufgaben zu lösen. Als Dirigent ist Dr. Georg Göhler (Altenburg) gewonnen worden, unter dessen Leitung bereits drei Konzerte stattfanden. Das erste, ein „Altklassischer Abend“, brachte Händels Concerto grosso und Arien, ferner als Erstaufführung in der Bearbeitung von G. Göhler Hasses Ballettmusik und Arien und schließlich Mozarts Sinfonie D-Dur. Das zweite Konzert war der Moderne gewidmet und enthielt als Erstaufführungen für Halle Mussorgskis „Lieder und Tänze des Todes“ und Mahlers „Lied von der Erde“. — Zwei Konzerte der „Robert-Franz-Singakademie“ werden an Neuheiten Regers 100. Psalm und Zilchers Liebesmesse bieten.

Persönliches

Kammersänger Georg Weber (Darmstadt) ist im Alter von 60 Jahren gestorben.

C. J. Hoehle, der, ein ausgezeichneter Klavierbauer, durch seine gediegene Arbeit Liszt und Wagner näher getreten war, ist, 75 Jahre alt, in Barmen gestorben.

Max Leitner, Musikdirektor an den bayrischen Staatstheatern und Lehrer an der Akademie der Tonkunst in München, starb daselbst.

Musikdirektor Anton W. Baal, der sich um das Musikleben Pforzheims Verdienste erworben hat, ist gestorben.

Prof. Arpád Szendy, der Leiter des Meisterkurses für Klavier an der Kgl. ung. Musikhochschule, ist in Budapest gestorben. Szendy war ein Schüler Liszts.

Carl Friedberg ist für Anfang nächsten Jahres als Leiter der Klaviermeisterschule zu einem Sonderkurs an das New York National-Institut berufen worden.

Professor Karl Eitz in Eisleben, dem Erfinder der Eitzschen Tonwortmethode, wurde von der Universität Kiel die Ehrenwürde eines Doktors der Philosophie verliehen, da er sich, wie es im Diplom heißt, „in einem entsagungsvollen, nur der Wissenschaft gewidmeten Leben durch wertvolle theoretische und praktische Arbeiten, vor allem durch die Konstruktion seines Reinharmoniums, um die Wissenschaft bleibende Verdienste erworben hat, und durch die Erfindung des ‚Tonworts‘ und der hierauf gegründeten Tonwortmethode als erster die Schulgesangsmethodik auf streng wissenschaftlicher Grundlage aufgebaut und so einen Weg gewiesen hat, unser Volk zum Notenverständnis und damit zu einer musikalischen Allgemeinbildung zu erziehen“.

Hans Kleemann, der neue Konzertmeister des Württ. Landestheaterorchesters in Stuttgart, hat im Verein mit dem Stuttgarter Kammertrio eine neue Quartettvereinigung gegründet.

Leo Blech und Oskar Fried werden eine Reihe von Sinfoniekonzerten der „Sinfonischen Gesellschaft“ in Moskau leiten.

Dr. Walter Georgii wurde von der Kammermusikvereinigung der Bläser des städtischen Orchesters in Köln zu ihrem ständigen Pianisten gewählt.

Hermann Ambrosius, der Leipziger Komponist, hat ein abendfüllendes Werk, eine sinfonische Dichtung nach Worten aus Goethes Faust für Orchester, Chor und Soli komponiert, das für nächsten Herbst zur Uraufführung durch die Dresdener Staatskapelle angenommen wurde.

Dr. Ludwig Schiedermair, ord. Prof. für Musikwissenschaft an der Universität Bonn, wurde zum Mitglied des wissenschaftlichen Prüfungsamtes ernannt.

Kammervirtuos Rich. Rokohl und Kammermusiker Joseph Lederer, Violinist, beide Mitglieder der Sächsischen musikalischen Kapelle (Dresden), feierten am 1. November ihr 25jähriges Dienstjubiläum.

Friedrich Klose, der bekannte Komponist, beging kürzlich seinen 60. Geburtstag.

Max Thiede, ein Karlsruher Komponist und Chordirigent, feierte am 5. November seinen 50. Geburtstag.

Die Düsseldorfer Pianistin Irmg. Hasper-Suter wurde von Prof. Panzner (Düsseldorf) auf das Rachmaninoff-Konzert E-Moll, von Prof. Fiedler (Essen) und Musikdir. H. Weisbach (Hagen) auf Mozarts D-Moll verpflichtet. Sie spielte soeben unter Prof. Volbach (Münster) und Musikdirektor Boell (Solingen) das Griegsche Konzert mit großem Erfolg.

Konzertnachrichten

Köln. Ein Gastspiel, das die Kölner Oper in Nymwegen mit einer Aufführung des „Troubadour“ gab, hatte großen künstlerischen und finanziellen Erfolg, so daß weitere Reisen nach dem Ausland folgen sollen.

Münster. Der Bachverein Münster veranstaltete kürzlich sein 3. Konzert mit der besonderen Bezeichnung: „Bach dem Volke“. Das Programm enthielt in der Hauptsache geistliche Werke und hinterließ einen tiefen Eindruck.

Güstrow. Adelheid Bauermeister, die Leipziger Pianistin und Leiter ihres Bauermeister-Chores, hat mit ihren während der Ferien gegründeten Frauen-, Männer- und gemischten Chören in mecklenburgischen Bädern und Städten eine Reihe von Chorkonzerten veranstaltet, u. a. mit allen vereinigten Chören hier in Güstrow (wo sie bereits 1921 als Vortragende beim Beethovenfest mitgewirkt hatte), und zwar mit sehr starkem Erfolg bei Publikum und Presse. Zur

Aufführung gelangten u. a. die Rhapsodie von Brahms, Kanons von Beethoven, Reinecke, M. Frey und Chöre von Göhler u. a. Man dürfte tatsächlich erstaunt sein, daß eine Dame einer derart männlichen Beschäftigung, wie sie das Studieren und Leiten von Chören ausmacht, mit soviel Ruhe und derart künstlerischem Gelingen obzuliegen imstande ist. Auch als Kammermusikspielerin erntete die Dirigentin reichen und verdienten Erfolg. Für Mecklenburg bedeutet die Gründung dieser Chöre eine höchst schätzenswerte Tat, zumal wirklich Mut dazu gehört, das Risiko derartiger Chorveranstaltungen aus eigener Initiative zu übernehmen. -f.

Duisburg. Eine viersätzige Orchestersuite von dem Grazer Komponisten Egon Kornauth kam in einem Duisburger Konzert unter Leitung von P. Scheinpflug zu sehr erfolgreicher Uraufführung. Das neue Werk des hochbegabten Österreichers zeichnet sich durch breiten melodischen Fluß des 3. Satzes (Notturno) und durch ein graziös tänzelndes Intermezzo mit leicht orientalischem Einschlag der Harmonien aus. -r.

Dessau. Der Reformationschor brachte am Reformationstag Händels „Israel in Ägypten" zur Aufführung. Dies war zugleich die 25. musikalische Veranstaltung des im Jahre 1917 gegründeten Chores, der in den fünf Jahren seines Bestehens zu einem wesentlichen Faktor im Musikleben Dessaus geworden ist.

Bochum. Paul Hindemiths Orchesterliederzyklus „Die junge Magd" erlebte durch Schulz-Dornburgs Initiative in Bochum und Gelsenkirchen seine erfolgreiche Erstaufführung. Für die Wiedergabe der zartfarbenen Klangbilder setzten sich Marie Schulz-Dornburg (Hannover), Otto Schneeberg, Arthur Fischer und das Treichler-Quartett (Bochum) mit großem Können ein. — Mit zwiespältigen Gefühlen begegnete man A. Schönbergs „Pierrot Junaire", dessen dämonischer Stimmungswelt Anna Ibald, Karin Dayas sowie die Bochumer Orchestermitglieder Hekker, Noack, Treichler und Hermann Busch hingebend dienten. M. Voigt

Die Mainzer Sinfoniekonzerte, die unter Leitung Generalmusikdirektors Albert Gorter stehen, haben an den ersten Abenden neben Klassikern und Romantikern auch der modernen Richtung Rechnung getragen. Das letzte Konzert, ein „Neuheiten-Abend", brachte Lothar Windsbergers „Gedanken eines Einsamen" zur Uraufführung. Das für Cello geschriebene Werk besteht aus drei Stücken: „Zwiesprache mit dem Schicksal", „Tanz mit dem eigenen Schatten", „Gelächter über sich und die Welt" und wurde von dem Cellosolisten Willy Wunderlich einem hübschen Erfolg entgegengeführt. Jak. Lippmann

Geschäftliche Mitteilungen

Zu unserem musikalischen Preisrätsel in Nr. 18 der Z. f. M. Wir bitten die fünf Träger der Trostpreise um baldige Angabe des Werkes, das sie unter Gutschrift des Betrages von 100.— M. aus der Edition Steingräber zugesandt wünschen, anderenfalls werden wir am 10. Dezember den Betrag als Spende der Preisträger an die Robert-Schumann-Stiftung abführen und im zweiten Dezemberheft darüber quittieren. — Ferner machen wir unsere Leser auf den beiliegenden Prospekt der Firma N. Simrock über das Studienwerk von Mayer-Mahr aufmerksam.

Wir bitten unsere Abonnenten, die Erneuerung des Abonnements für das 1. Quartal 1923 sofort vorzunehmen, damit die Zustellung keine Unterbrechung erleidet.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Rolf Heron, Leipzig-R. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Das nächste Heft, Nummer 24, erscheint am Sonnabend, den 16. Dezember 1922

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

ZfM ZfM

HALBMONATSSCHRIFT FÜR MUSIKER UND FREUNDE DER TONKUNST

Gegründet 1834 von Robert Schumann als „Neue Zeitschrift für Musik“

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“

Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß

Hauptgeschäftsstelle: Steingräber-Verlag, Leipzig / Anschrift: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstraße 100

89. Jahrgang Nr. 24 | *Leipzig, Sonnabend, den 16. Dezember* | 2. Dezemberheft 1922

Musikalische Gedenktage

15. 1885 Ludwig Nohl † in Heidelberg / **16.** 1770 Ludwig van Beethoven * in Bonn — 1775 François Adrien Boieldieu * in Rouen — 1783 Johann Adolf Hasse † in Venedig — 1921 Camille Saint Saëns † in Algier / **17.** 1749 Domenico Cimarosa * in Aversa — 1854 Philipp Wolfrum * in Schwarzenbach am Wald / **18.** 1737 Antonio Stradivari † in Cremona — 1786 Karl Maria von Weber * in Eutin (Oldenburg) / **19.** 1864 Adolf Sandberger * in Würzburg / **21.** 1890 Niels Wilhelm Gade † in Kopenhagen — 1899 Charles Lamoureux † in Paris / **22.** 1853 Teresa Carreño * in Caracas / **24.** 1824 Peter Cornelius * in Mainz — 1908 François Auguste Gevaert † in Brüssel / **25.** 1728 Johann Adam Hiller * in Wendisch-Ossig bei Görlitz — 1921 Hans Huber † in Basel / **26.** 1855 Arnold Mendelssohn * in Ratibor / **27.** 1841 August Philipp Spitta * in Wechold bei Hoya (Hann.) / **31.** 1899 Karl Millöcker † in Baden (bei Wien)

An unsere Leser!

Die Zeitschrift für Musik tritt nach Abschluß dieses Jahres in den 90. Jahrgang ihres Bestehens, und schauten die gegenwärtigen Zeiten nur ein wenig rosiger aus, so ließe sich da sogar ein Festlein feiern. Immerhin gibt jeder Jahreswechsel besonderen Anlaß, über sich nachzudenken, wobei man vor allem festzustellen sucht, was man im vergangenen Jahr gewollt und erreicht hat und mit welchen Gefühlen man der Sphynx des kommenden Jahres ins Antlitz schaut. Und darüber müssen auch die Leser unserer Zeitschrift, die trotz aller Nöte so treu zu ihr gestanden haben, etwas erfahren, zumal die Sache der Zeitschrift gewissermaßen auch die ihrige ist. — Die Z. f. M. ist die älteste aller heutigen deutschen Musikzeitschriften, zugleich kommt sie sich aber — was sich nun allerdings nicht chronologisch nachweisen läßt! — auch als die jüngste vor. Warum wohl? Nun, sie hat ihre Sache auf den urfesten Grund der großen Meister gestellt, und von diesem aus sucht sie die ganze Welt der Töne zu betrachten. Und da sollte sie nicht die jüngste der einschlägigen Zeitschriften sein können? Offenbaren nicht die ewig jungen großen Meister, daß sie zugleich immer wieder die jüngsten sind und ihr Grund und Boden es ist, aus dem ungewollt immer wieder „Neues“ sprießt, wenn echte schöpferische Kräfte am Werke sind? Und gerade hier, mit unbeirrbarem Vertreten dieser Grundanschauung, suchte die Z. f. M. vorzugehen in einer Zeit, in der selbst das am festesten Dastehende als erschüttert angesehen wird und immer wieder der Ruf ertönt, daß sich das Frühere gerade in seinen Grundlagen überlebt habe und man deshalb bewußt nach neuen suchen müsse. Für uns nun sind die wahren Grundlagen für alle Zeiten gegeben, ihnen vertrauen wir mit jener Stärke, die als das kostbarste Besitztum einer frischen, glaubensstarken Jugend zu gelten hat, und gerade deshalb kommen wir uns auch jung, bei allem Alter der Zeitschrift als die jüngste Musikzeitschrift vor. Die Zukunft unsrer Kunst kann nur jenen gehören, die auf dem in Wahrheit völlig unerschütterten Grund einer organisch gewachsenen Kunst stehen und von hier aus mit selbständigem Geist und einer ungewollt neuen Seele bekannt-unbekannten Zielen entgegenstreben. — So suchte denn auch die Z. f. M. ein Mittelpunkt derer zu werden, die ähnliche Anschauungen vertreten, wozu noch jene kommen, die in dem verwirrenden Getriebe unsrer Zeit nach einer festen Kunstanschauung in der Tonkunst suchen. So vieles auch noch zu tun sein wird, und so sehr wir uns bewußt sind, daß unsere Arbeit noch gar manche Lücke aufweist, so dürfen wir doch sagen, daß unsere Zeitschrift

dieser Sammelpunkt immer mehr zu werden verspricht, wenn sich ihre weitere gedeihliche Entwicklung sicher stellen läßt. Und hier erhebt sich eine andere Frage, die unsere Leser noch im besonderen angeht. Wir wissen heute alle, daß die Feinde Deutschlands mit allen Mitteln, den ihnen ein verbrecherischer Friedensvertrag an die Hand gibt, am Werke sind, Deutschland zu zerstören. Indem man ihm selbst die notwendigsten Lebensbedingungen zu entziehen sucht, wird gerade auch die Kunst getroffen, schon heute ist das ganze geistige Leben Deutschlands in allerschwerster Weise bedrängt. Werden wir durchhalten können, bis der Wahnsinn weicht, oder soll der Wunsch der Feinde wirklich erreicht werden? Jedes geistige Unternehmen mit dem Ziel der inneren Erhaltung deutschen Wesens gehört nun zu jenen Faktoren, die mittel- und unmittelbar das Durchhalten zu ermöglichen suchen, und dies unter Opfern, von denen der Fernerstehende eigentlich kaum eine wirkliche Vorstellung hat. Es soll hier trotzdem nicht, wie es üblich geworden ist, mit Zahlen operiert werden, um zu zeigen, wie auch die Ausgaben für die Herausgabe unserer Zeitschrift ins Ungeheuerliche gestiegen sind. Das aber muß jeder unserer Leser wissen, daß der Verlag auch bei einer selbstverständlichen und bedeutenden Erhöhung der Bezugspreise immer noch außerordentliche Zuschüsse leistet, die er schließlich auch nur deshalb vor sich verantworten kann, weil er weiß, daß unsere Zeitschrift eine Notwendigkeit für das deutsche Musikleben geworden ist. Zudem sind die Bezugsbedingungen so günstig als möglich gestellt; der Bezugspreis wird monatlich und nicht mehr vierteljährlich erhoben und ist, um den Sprung nicht allzu groß zu machen, noch immer möglichst tief gehalten worden. Wer den Preis für andere größere Musikzeitschriften mit dem unsrigen vergleicht, wird über diesen sogar angenehm enttäuscht sein. — So geht denn unsere Zeitschrift auch im kommenden Jahr ins deutsche Land und auch weit über seine Grenzen hinaus, schließlich vor allem zu dem Zwecke, um mit unbeirrbarem Mute weiter zu arbeiten an der Wiederbelebung und Erhaltung echten deutschen Musikgeistes, von dessen Erstarkung es nicht zum wenigsten abhängt, ob Deutschland wieder einmal glücklicheren und gesünderen Zeiten entgegengeht. Und hieran möge denn auch in seiner Art jeder unserer Leser getreulich mitarbeiten.

Die Hauptschriftleitung der Zeitschrift für Musik

Weihnachten im Kirchenlied vom 14. bis 16. Jahrhundert

Von Fritz Erckmann / Alzey

Das 13. Jahrhundert war arm an charakteristischen Weihnachtsliedern. Die vielen Kämpfe Rudolfs hatten das ruhige, genußvolle Leben aufgewühlt und Ernst und Trauer in alle Lebensverhältnisse gebracht. Die Poesie wurde nur noch durch Handwerker und fahrendes Volk ausgeübt. Noch trauriger gestalteten sich diese Verhältnisse im Laufe des 14. Jahrhunderts mit seinen Hungersnöten und Teuerungen, als deren Folge die Geißler oder Flagellanten zu betrachten sind. Kein freudiges Lied erscholl um diese Zeit, und die Geistlichen, die den weltlichen mehr als den kirchlichen Liedern zugetan waren, ließen die Gelegenheit, dem Kirchenlied aufzuhelfen, vorübergehen.

Das Volk hatte allerdings einige geistliche Lieder, die an hohen Festtagen gesungen wurden, die sich aber mit weltlichen Liedern vermengten oder von ihnen verdrängt wurden.

So nur erklärt sich ein polizeiliches Verbot des Singens aus dieser Zeit.

„Freitags vor Invocavit 1389 ward den Bauern, Ackerknechten und Dienstmägden das zu Weihnachten ... gewöhnliche Singen in den Häusern verboten.“ *)

*) Aus dem ältesten Oschatzer Stadtbuche in K. S. Hoffmann, Historische Beschreibung der Stadt Oschatz. I. 389.

Nur die früher sehr beliebten Marienlieder, die sowohl betreffs der künstlerischen Form wie der festgefügten Gedanken literarischen Wert haben, waren erhalten geblieben. Das Volk sang sie gern, obgleich nur die lateinische Sprache Verwendung fand. Einen dramatischen Anstrich erhielten diese Lieder, wenn die Gemeinde den Kehrreim anstimmte, wie in dem berühmten Weihnachtslied:

„Puer natus in Bethlehem,
unde gaudet Jerusalem.
Hic jacet in praesepio,
qui regnat sine termino.
Cognovit bos et asinus,
quod puer erat Dominus.
Reges de Saba veniunt,
aurum, thus, myrrham, offerunt“ usw.

Der Vorsänger sang die Weise, und nach jeder Zeile fiel das Volk ein mit Alle—allelujah!

Das älteste Marienlied in deutscher Sprache steht in dem als „Krist“ benannten Evangelienbuch Otfrieds von Weißenburg. Mit ihm beabsichtigte der Verfasser, andere ungehörige deutsche Lieder zu verdrängen. Er war nach Otfrieds eigner Angabe zum Singen bestimmt, und die Verteilung des Stoffes in kleine Lieder konnte dem Gesange nur förderlich sein.

In den Klöstern entstand manches Weihnachtslied, das von hier aus seinen Flug in die Welt nahm. Abgeschlossen von den Freuden der Welt, suchte das sehnsüchtige Gemüt der Nonnen Ersatz in der höheren Liebe zu Jesus. Einige dieser Lieder wurden ersichtlich von Frauen gedichtet, andere stammten von Mönchen und Weltgeistlichen. Von Bruder Heinrich, dem Prior des Predigerordens zu Basel, wird dies ausdrücklich bemerkt und vom späteren Heinrich von Laufenberg (1415—1458) ist es allem Anschein nach auch geschehen*).

In einer Pergamenthandschrift in Kloster-Neuburg beginnt ein Weihnachtslied, also:

„Freu dich, tochter von Syon!
schoene botschaft chumet dir:
du solt singen süegen don
wol nach dines herzen gir;
du bist worden gotes schrin,
Davon soltu froelich sin
und solt nicht liden herzenpin.
Imr ju ju ju jubilieren,
meditieren;
ju ju ju ju jubilieren,
contemplieren;
ju ju ju jubilieren,
ju ju ju jubilieren,
speculieren;
ju ju ju jubilieren,
concordieren.“

In einem Weihnachtslied Heinrichs von Laufenberg besingt der Dichter die Ankündigung der Geburt Jesu in folgenden Strophen:

„ . . . . . .
Es kam ein bott von Himel vin
har vf dise erden,
denk yesu noh,
Er gieng zu bschlossen türen in
vnd gruste die vil werden.

In einem andern, 24 Strophen langen Weihnachtslied besingt derselbe Dichter die Geburt Jesu. Das Gedicht ist insofern ein Kuriosum, als in jeder Strophe die sechs ersten Zeilen denselben Reim haben, und daß die Schlußzeile jeder Strophe reimt. Eine Strophe dieser Wortspielerei mag als Beispiel dienen:

„Hinaht von yesse ein rut entsprang
vnd von ir wurtz ein blum vs trang,
als der prophet esayas sang;
dz in dirr naht vil lut erclang,
von moab sü die fürsten zwang,
do sü ein sterker überrang,
die bösen helle hünde“**).

Aus dem 14. Jahrhundert haben sich zwei berühmte Weihnachtslieder erhalten. Das bekannte Quempas, sogenannt nach den beiden ersten Silben:

„Quem pastores laudavere
quibus angeli dixere:
absit vobis jam timere
natus est rex gloriae.
ad quam reges ambulabant,
aurum, thus, myrrham portabant,
immolabant. haec sincere
leoni victoriae.“

wurde 1550 in dem Psaltus ecclesiasticus durch Georgium Vuicelium ins Deutsche übersetzt:

„Den die Hirten lobeten sehr,
erboten der Engel lob vnd ehr.
Fürchtet euch nimmer furthin mehr:
geborn ist vns der König vnd Herr.
Zu dem die Königen kamen dar,
Gold, Myrren, Weyrauch brauchtens zwar.
Sie fielen nidder auff jre knie:
gelobet seiestu Herr allhie.“

Von dem andern:

Dies est laetitiae
in ortu regali usw.

erschien 1535 in Wittenberg in der Druckerei des Joseph Klug, sowie in dem Gesangbuch von M. Vehe aus dem Jahre 1537 ein deutscher Text, der also anhebt:

„Der tag, der ist so frewden reich
aller creature,
denn Gottes Sohn von Himel reich
vber die natur
von einer jungfraw ist geporn,
Maria, du bist aus erkorn“ usw.

In dem Luisentritschen Gesangbuch vom Jahre 1567 ist den vier ursprünglichen Strophen folgende fünfte Strophe beigefügt:

„Die edle Könige hochgeborn
erkannten an dem sterne,
wie das ein kyndlein wer geborn,
das wollten sei schwawen gerne:
Sie namen mit sich reichen sold,
Weyrauch, Mirh vnd auch das golt
sie eilten all gemeine,
sie fielen nyder auff ihre knye,
das opffer empfing der Herr von ihn
mit seiner mutter reyne.“

Das Kölner Gesangbuch von 1608 bringt in veränderter Gestalt den deutschen wie den lateinischen Text. Die vierte Strophe der deutschen Fassung, in der Maria der Mutter Eva gegenübergestellt wird, lautet also:

„O Maria, Rosenblüth,
aller Engel schöne!
Du bist gleich der Morgenröth
mit deinem lieben Sohne.
Eva gab vns den bittern todt,
Maria gab vns das Himmelbrot,
die Himmlisch Königinne,
Des wir vns erfrewen zwar
vnd singen mit der Engel schar
in excelsis Deo.“

*) Hoffmann, Kirchenlied. S. 90.
**) Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied. S. 633.

Wie sehr das vorstehende Lied beim Volk beliebt war, ergibt sich aus einer Bemerkung des Urban Regius*):

„Denn die Christenheit von Alters her allezeit auf die Weihnachten fröhlich gesungen hat: Ein Kindelein so löbelich." Auch Luther und seine Zeitgenossen erwähnen oft des Liedes. Jn der 3. Predigt am heiligen Christtage 1533 schreibt Luther: „Man hat diese Einzelpredigt im Papstthum auch gehabt, man hat auch jährlich durchaus in Deutschland dieses schöne christliche Lied: Ein Kindelein so löbelich, allenthalben gesungen und singet's noch; aber niemand hat's verstanden: Ursach, es hat an treuen Predigern gefehlt."

Ferner schreibt Cyriacus Spangenberg**):

Dieses Liedlein ist eins aus den alten Gesängen unserer lieben alten Vorfahren, welches sie vielleicht etlich hundert Jahr her gesungen, auch ehe denn des Papsts falsche Lehre und Abgötterei so grob überhand genommen, und obwohl der Teufel durch seine Listigkeit das Evangelium und die rechtschaffene Lehr im Papstthum vom Predigstuhl und aus dem öffentlichen Brauch hinwegbracht hat, so hat er doch wider seinen Dank leiden und zugeben müssen, daß fromme Herzen den Artikel von der Rechtfertigung rein bekannt und gesungen haben in diesem Liedlein, da also stehet:

„Wäre uns das Kindlein nicht geborn,
so wärn wir allzumal verlorn:
Das Heil ist unser aller."

Daß diese alten Weihnachtslieder gesungen wurden, sowohl mit lateinischen als deutschen Worten, ergibt sich nicht allein aus dem glänzenden Rhythmus, sondern auch aus einem Bericht der Begleiter Bernhard von Clairvaux an den Bischof Hermann von Konstanz, worin der Satz von Bedeutung ist:

„Am meisten schadete jedoch, als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten, daß euer Christ uns genade aufhörte und niemand da war, der zu Gott gesungen hätte. Das romanische Volk nämlich hat keine eignen Lieder nach Art eurer Landsleute."

Noch ein anderes Weihnachtslied aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, dessen volkstümlicher Charakter dafür spricht, daß es ein wirkliches Kirchenlied war, ist uns erhalten. Es beginnt also:

„Nu fröu dich, christenliche schar!
Der himelische könig clar,
nam die menscheit offenbar,
den uns gebar
die reine mait Maria."

Jm 15. Jahrhundert sollten die vielfachen Bestrebungen, deutsche Lieder beim Gottesdienst zu verwenden, mit Erfolg gekrönt werden. Was früher als ketzerisch verdammt war und für strafbar galt, wurde von der Kirche jetzt wenigstens geduldet. Das Bestreben, dem Volke eine bewußte Teilnahme am Gottesdienste zu verschaffen, war für alle Teile des Kultus von der größten Bedeutung, und so auch für das Kirchenlied.

Das erste Denkmal deutschen Kirchengesanges aus diesem Jahrhundert fällt in die Jahre 1414 bis 1423. Die diesbezügliche, in der Königl. Universitätsbibliothek zu Breslau aufbewahrte und um diese Zeit von Nicolaus von Kosel geschriebene Papierhandschrift enthält folgendes Weihnachtslied:

„Der Himelkönig ist geborn von einer mait,
als uns der prophete warheit sait:
bis gelobet, werter Christ,
daß du uns geboren bist
und du durch unser not
bist gestorben tot."

Wir machen im 15. und den nächsten Jahrhunderten die Wahrnehmung, daß die Marienlieder mehr in den Hintergrund treten und dafür Jesus zum Brennpunkt der Weihnachtslieder wurde. Martin Luther sagt in seinen Tischreden: „Die liebe Mutter Gottes, Maria, hat viel schönern Gesang und mehr gehabt, denn ihr Kind Jesus", und Nicolaus Hermann, Freund des Joh. Matthesius, sagt von den alten Liedern*):

„Dieselbigen waren zum mehren Theil dahin gericht, daß man darin die hochgelobte Jungfrau Maria und die verstorbenen Heiligen anrief; vom Herrn Christo wußte niemand zu singen oder zu sagen; er ward schlechts für einen gestrengen Richter, bei dem man sich keiner Gnade, sondern eitel Zorn und Strafe zu versehen, gehalten und ausgegeben. Darum mußte man die Jungfrau Maria und lieben Heiligen zu Vorbittern haben. Es werden die Alten noch eines Theils die Gesänge kennen:

Maria zart von edler Art,
Item, die Frau vom Himmel ruf ich an,
Item, Sanct Christoph, du viel heilger Mann,
Item, du lieber Herr Sanct Niclas, wohn uns bei,

und dergleichen Lieder, die dazumal heftig im Schwang gingen in deutscher Sprach."

Dazu tritt die weitere Erscheinung, daß infolge der Beschlüsse der Schweriner Synode vom Jahre 1492 von der Zeit an öfters deutsche Lieder während des Gottesdienstes gesungen wurden. Jn dem Ordinarium inclitae ecclesiae Swerinensis aus dem Jahre 1519 berichtet eine Stelle im Officium zum Weihnachtsfeste (In die Nativitatis) die näheren Umstände, unter denen das Lied „Gelobet seist du, Jesu Christ" im Gottesdienst eingeweiht wurde. Nachdem der Chor die Weihnachtssequenz Grates nunc omnes (Dank sagen wir alle) gesungen, zeigt der Priester dem Volke das

*) „Dialogus von der herrlichen, trostreichen Predigt, die Christus Luce 24 gethan hat (ed. Wittenberg 1545)." Bl. 111.

**) Kithara Lutheri. (Erfurt. 1581.) 1. Th. Bl. 19.

*) Dedication der Historien von der Sindflut. (Wittenberg 1560.)

Allerheiligste, und das Volk stimmt zur Anbetung der Hostie den Volksgesang „Gelobet seist du, Jesu Christ“ dreimal an. (Cantores in choabunt „Grates nunc omnes“ tribus vicibus. Hunc usum chorus flexis genibus persequitur et interim celebrans sacramentum, populo ad adorantum ostendit: Populus vero canticum vulgare: Ghelauet systu Jesu christ, tribus vicibus subjungit.

Ähnlich berichtet Witzel*) von der Musik des Weihnachtsfestes:

„Sonderlich wird an diesem sehr grossen Fest der kurze Sequentz gesungen, Grates genannt, vnd darauff vnsere Alten sungen: Gelobet seystu, Jhesu Christ, das du Mensch geworden bist von einer Jungfrawen. Das ist war, des frevet sich aller Engel schar Kyrie eleeson.“

Das Lied hatte ursprünglich nur eine Strophe, die zu den wenigen geistlichen Volksliedern gehört, die schon vor der Reformation im Gottesdienst in deutscher Sprache gesungen wurden. Text und Melodie stehen zuerst gedruckt in Joh. Walthers Gesangbüchlein 1524 Nr. 22, dann in allen weiterfolgenden lutherischen Gesangbüchern. In dem von Luther redigierten Gesangbuche vom Jahre 1545 (Babst) steht Text und Weise in folgender Form:
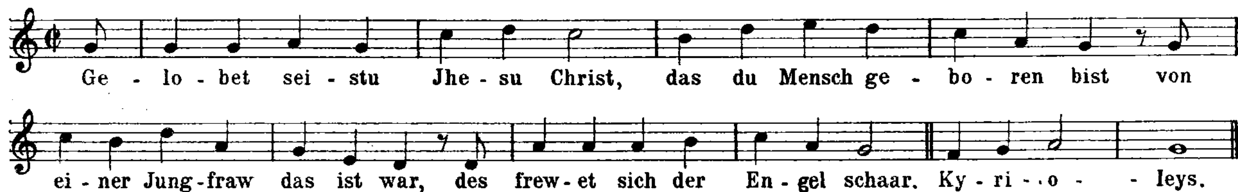
„Die Hirten auf dem Felde warn,
erfuhren neue Märe
wohl von den engelischen Scharn,
wie Christ geboren wäre,
ein König aller König groß.
Herodes das gar sehr verdroß,
aus sandt er seine Boten.
Ei wie gar ein falsche List
dacht er wider Jesum Christ:
die Kinder ließ er töten.

Die Hirten wurden freudenvoll,
da sie den Trost empfingen;
ein jeder das Kind sehen wollt,
gen Bethlehem sie gingen.
In einer Kripp gewickelt ein
Da fanden sie das Kindelein,
wie ihn der Engel saget;
fielen nieder allzugleich“

Wie die Bilderreihen auf den vierzehn Passionsstationen Christi, machen diese Lieder oft in köstlicher Plastik, oft freilich auch in derber Profanierung dem Volke die großen Taten Gottes anschaulich und mundgerecht und übersetzen sie so in die Alltagswelt des kleinen Mannes*).

Auf der andern Seite verdanken wir der Reformation die Erhaltung des „alt Trierischen Christliedleins“: „Es ist ein Ros (Reis)**) entsprungen“,

Gelobet seistu Jhesu Christ



Zu der ihm aus Volksmund überlieferten und eigner Erinnerung aufgeschriebenen, in einigen Worten verbesserten, ersten Strophe dichtete Luther weitere sechs Strophen hinzu, die unter dem Titel: „Ein Lobgesang von der geburt vnsers Herrn Jhesu Christi. Dr. M. Luther“ in Druck erschienen.

Die erste Strophe mit derselben Melodie, von der nur das Kyrie abweicht, erscheint mit andern Strophen auch schon frühzeitig in katholischen Gesangbüchern**). Wackernagel***) und Hoffmann von Fallersleben †) bringen die vollständigen Texte.

Es wäre verfehlt, anzunehmen, daß die Reformation wohlgetan, mit so vielen alten Liedern aufzuräumen. Das Volk kannte so manches herzige Weihnachtslied beschreibenden Jnhalts, das der Erhaltung würdig war. Erinnert sei an das bereits erwähnte schöne Lied: „Ein Kindelein so löbelich“.

*) Psaltes ecclesiasticus. Mainz 1550. Fol. 55.
**) Vehn 1537 Fol. 29. — Leisentrit 1567 I. Fol. 18.
***) Kirchenlied, Nr. 132.
†) Kirchenlied, Nr. 87, 88.

dieses schönsten unserer Weihnachtslieder, dessen zwei durch Michael Prätorius (1607) in seiner Musae Sioniae erhaltenen Strophen zu einem aus 23 Strophen bestehenden Marienlied gehörten.

Die zwei von den evangelischen Gesangbüchern aufgenommenen Strophen lauten also:

„Es ist ein Ros' entsprungen
aus einer Wurzel zart,
als uns die Alten sungen,
Aus Yesse kam die Art
und hat ein Blümlein bracht
mitten im kalten Winter,
wol zu der halben Nacht.

Das Röslein, das ich meine,
davon Jesaias sagt,
ist Maria, die Reine,
die uns das Blümlein bracht;
aus Gottes ew'gem Rat
hat sie ein Kind geboren,
bleibend ein reine Magd.“

*) Nelle, Gesch. d. deutschen evang. Kirchenliedes. S. 18.
**) Siehe: Altdeutsche Weihnachtslieder. Neue Mus.-Ztg. 16. Dez. 1909.

Die zweite Strophe enthält Anklänge an das weltliche Volkslied: „Ach Gott, wie weh tut scheiden“, dessen dritte Strophe ähnlich beginnt:

„Das Blümlein, das ich meine,
das ist von edler Art,
ist aller Tugend reine“ *) usw.

Das in katholischen Gesangbüchern zu 23 Strophen ausgesponnene und ermüdend lange, wenn auch schöne, zarte Marienlied hat seine Heimat im Bistum Trier, denn im Mainzer Cantional 1605 (S. 12) wird es „Das alt Katholisch Triersche Christliedlein“ genannt. Es stammt wohl aus dem 15. Jahrhundert**), erschien aber erst im Jahre 1600 zum erstenmal in Druck im Speierschen Gesangbuch. Weil in Speier und Mainz vor 1600 keine Gesangbücher gedruckt wurden, blieb das schöne Lied wahrscheinlich auf die Trierer Gegend beschränkt und fand wenig Verbreitung im östlichen Deutschland. Jetzt aber erschien es in allen katholischen und evangelischen Gesangbüchern. Das Paderborner Cantional aus den Jahren 1609 und 1607 bringen nur acht Strophen, aber die Ausgabe aus dem Jahre 1606 enthält die vollständigen 23 Strophen. Das Konstanzer Gesangbuch (1600) bringt zuerst fünfzehn und später die übrigen acht Strophen mit dem Anfange: „Merk zu der Gnaden zeiten“. Das Kölner Gesangbuch nennt das Lied: „ein schön andechtig, vraltes Gesang im aduent“ und enthält sogar 26 Strophen, während das Andernacher Gesangbuch (1608) nur sechs zum Teil veränderte Strophen bringt und vom Originaltext nur einiges beibehalten hat.

*) Weihnachtslied und Weihnachtspiel in Oberbayern. München 1815. S. 26.

**) Böhme, Altdeutsches Liederbuch, S. 621.

Max Trapp

Von ihm selbst verfaßt)*

Nach der Uraufführung meiner zweiten Sinfonie unter Furtwängler lud mich die Zeitschrift für Musik ein, an dieser Stelle über mich und mein Werk zu berichten. Gern erfülle ich diese ehrenvolle Aufgabe und möchte es bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, Herrn Furtwängler und dem Gewandhausorchester für die restlos schöne Wiedergabe der Sinfonie herzlichst zu danken.

Anstatt nun über meine Werke selbst zu schreiben — der Komponist ist wohl der Ungeeignetste dazu, indem er doch immer in Gefahr kommt, pro domo zu reden —, möchte ich es vorziehen, allgemein über die Ziele meiner Musik zu sprechen; damit hoffe ich meine Leser weniger zu langweilen als durch analytische Einführungen und glaube schneller Aufschluß über meine Person und meine Arbeiten geben zn können.

Ich strebe nach Melodie. Ich glaube, daß sie, die in unsrer Zeit so vielfach verpönte, doch wieder zu Ehren kommen muß, daß sie Retterin aus dem Chaos unsrer Stürme werden wird. Auch Ehrlichkeit tut uns not. Wie viele Begabungen gehen am Intellekt zugrunde. Bei so vielen neuen Kompositionen werde ich das Gefühl nicht los, daß der Autor sich scheut, natürlich zu sein und lieber die kompliziertesten Krämpfe erleidet, als daß er sich der Gefahr aussetzt, durch seine Natürlichkeit Angriffsflächen für sein Werk zu schaffen. Das ist schade. Natürlichkeit ist Kraft, Gesundkeit, Wahrheit, Größe. Der Intellekt verleitet zur Lüge — auch vor sich selbst. Das Primäre eines jeden Kunstwerks war noch immer der Einfall. Ich gebe zu, daß es nicht immer leicht ist, den geraden Weg zu wählen. Lieber aber ein ehrliches, unvollkommenes Werk, das Charakter hat, als diese grauen Quallen, die, mit unsagbarer Mühe ausgeklügelt, doch nur — ich möchte sagen — kunstgewerblichen Wert besitzen können.

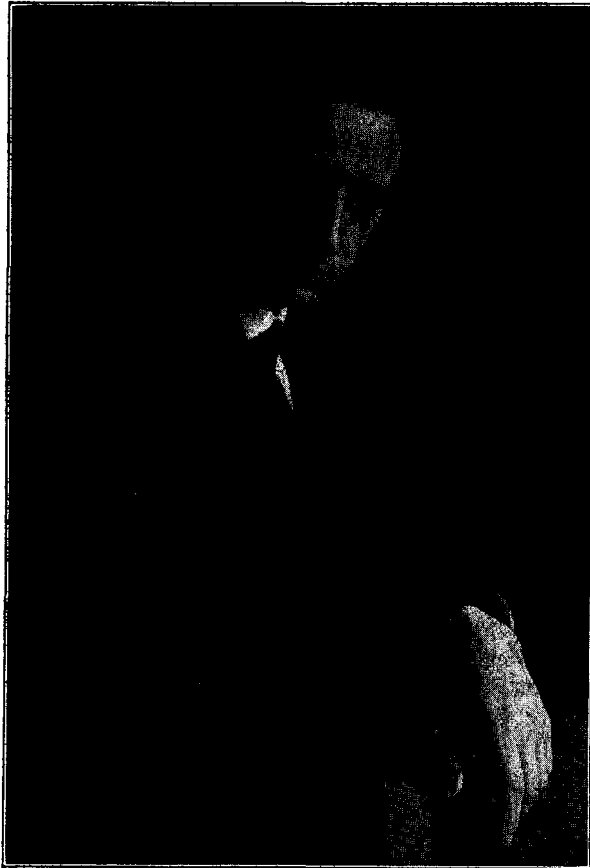
Warum umgeht man so häufig die Melodik? Glaubt man, daß sich die Fundamentalstufen abgenutzt haben? Glaubt man, daß eine Wendung, die das Ohr sofort erfassen kann, unbedingt trivial sein muß? Ist Atonalität ein vollgültiger Ersatz für Modulation und Kadenz? Ich meine, es muß auch heute noch Interpunktionen, Stabilität und Kontraste geben. Ohne sie wird die musikalische Sprache eine Wüste, in der man durch die Konturlosigkeit den Raum nicht überschauen kann, keinen Haftpunkt mehr findet, um Gedanken zu trennen und eine Entwicklung mitzuerleben. Gewiß soll sich ein jeder bemühen, nicht gerade die Sprache zu sprechen, die auf der Gasse zu

*) Anmerkung der Schriftleitung: Von Max Trapp ist letzthin im Gewandhaus seine zweite Sinfonie mit ebenso großem äußeren wie künstlerischen Erfolg zur Aufführung gelangt (s. Heft 22, S. 507). Wir setzten uns mit dem uns persönlich völlig unbekannten Komponisten in Verbindung und baten ihn, uns gleich selbst das Nötige über sich zu sagen, welcher Aufforderung der Komponist in liebenswürdigster Weise nachgekommen ist. Der Leser wird selbst bemerken, daß das Bild, das man aus diesem künstlerischen Glaubensbekenntnis von dem Komponisten erhält, in allem Wesentlichen mit der damals gegebenen Charakteristik übereinstimmt, für uns ein neuer Beweis, welch' einheitliche Persönlichkeit in diesem bedeutenden Komponisten vor uns steht.

hören ist. Es ist aber ein Unterschied zwischen paralytischen Ekstasen und urwüchsigen Kräften, die auf gesundem Boden wachsen. Meiner Anschauung nach kommt es weniger darauf an, in jedem Takt „absolut Neues" zu sagen. Der Geist des Ganzen ist das Ausschlaggebende. Gelingt es, eine noch so einfache Phrase keimfähig zu machen, so wird sie stärker, überzeugender wirken, als die ängstliche Vermeidung jeder „Unkompliziertheit". Aus diesem Grunde sind so oft Reminiszenzen unwesentlich.

An vielem ist wohl unser Großstadtleben schuld. Das enge Zusammenwirken gleicher Interessen fördert nicht gerade die Besinnlichkeit; die Verkehrsmittel machen es uns so leicht, „Anregungen" zu empfangen, und so geschieht es so häufig, daß der Wunsch, den äußeren Stil eines Meisters nachzuahmen, bei vielen so lebendig ist, daß ihr Innenleben früh abgetötet wird. Einsamkeit täte uns not, dann könnten sicher viele in zahlreichen Begabungen vorhandene Kräfte einer gesunden Kunstentwicklung nutzbar gemacht werden, und von selbst würde es aufhören, daß ein förmlicher, meist von einem Gehirn diktierter Militarismus mit gleichgerichteten Zielen um uns entsteht und unfruchtbar macht. Das Uniforme steht einem schaffenden Künstler überhaupt nicht. Es führen so viele Wege zum Resultat, keiner Individualität bleibt der Kampf erspart, um seine Bahn zu schreiten. Freiheit im Schaffen tut uns not. So schnellebig war noch keine Zeit. Die Gefahr der Äußerlichkeit ist da — man muß dagegen steuern — bescheiden, einfach, naiv sein können (nicht gemacht naiv), auf eine stetige ruhige Entwicklung vertrauen und nicht den Boden, auf dem wir gewachsen sind, verleugnen. Es gab vor uns Meister, die ihren starken Instinkt gerade für das Notwendige bewiesen. Wir wollen sie nicht nachahmen, wir müssen aber darauf bedacht sein, uns ihre „Notwendigkeiten" nutzbar zu machen und neue Formen zu finden, ebenso gesund und sicher, das große Ziel vor Augen, wie sie.

Ich glaube an Inspirationen. Intellektuelle Gebilde ohne innere Überzeugungskraft müssen die Künste degenerieren. Verblüffen können sie, aber sie geben zu wenig, um vor der Zeit zu bestehen, die doch einmal die gerechte Richterin sein wird. Fort mit den Anschauungen „modern — unmodern". Gut und schlecht kann der einzige Maßstab sein. Meine einzige Sehnsucht ist: Verschmelzung von Inhalt und Form. Ihr strebe ich zu und hoffe sie einmal restlos zu finden.



Max Trapp
geboren am 1. November 1887

Meine Werke sind bisher: 3 Sinfonien, ein Nocturne und ein dramatischer Prolog für Orchester. Kammermusik: 2 Klavierquartette, 1 Quintett, 1 Cellosonate, 1 Streichquartett. Lieder, Klavierstücke, Schauspielmusik zu „Timon" von Shakespeare und ein Puppenspiel aus Mörikes Maler Nolten „Der letzte König von Orplid" (Kammerorchester), für das ich selbst eine Bühne und Dekorationen anfertigte und welches ich häufig einem andächtig mitgehenden Publikum zeigen konnte.

Allen meinen Arbeiten ist trotz mancher Jugendsünden unter ihnen eins gemeinsam: Eindeutigkeit, Ehrlichkeit in den Absichten und Klarheit. Wie weit mir manches geglückt ist, muß ich dem Urteil der Zeit überlassen.

Ich bin in Berlin geboren und führe mit meiner Familie in einem ruhigen, schönen Vorort bei Berlin ein zurückgezogenes Leben. Meine Studien genoß ich auf der Hochschule für Musik, der ich seit 2 Jahren als Lehrer angehöre.

Ich hoffe hiermit meine Aufgabe erfüllt zu haben. Trotz aller Wirrnisse und „Richtungen" vertraue ich auf eine positive Entwicklung der Kunst.

Frohnau (Mark), November 1922.

Über deutsche Hausmusik

Von Dr. Hermann Matzke / Breslau

Der Laie ist in künstlerischer Hinsicht nicht nur ein Acker, der bestellt werden soll, er soll auch selbst säen und ernten. Freilich: in der bloßen Konkurrenz mit den Berufenen vergeudet er seine Kraft, kann er nur in seltenen Ausnahmefällen die rechte Befriedigung finden. Aber gibt es nicht einen — Ausweg wäre hier ein geringschätziger Ausdruck — sagen wir ruhig eine kulturelle Bestimmung auch für einen ausübenden musikalischen Laienstand? Ist das Wort „deutsche Hausmusik" ebenso verklungen, wie seine ideelle, kulturelle Bedeutung von ehedem? Hier ist die Stelle, wo die Eigenbetätigung des musikalischen Liebhabers einsetzen muß, wo er Herr und Wohltäter sein kann und sein soll.

Wie kommt eine gute Hausmusik zustande? Sicherlich nicht durch Spielen und Mitsingen von Opern- und Operettenpotpourris oder sogenannter Salonmusik. Zum wirkungsvollen Vortrag einer gutgesetzten Opernfantasie gehört denn doch meist eine in den fraglichen Kreisen kaum vorhandene Menge von Technik und musikalischer Intelligenz, zur annehmbaren oder auch nur erträglichen Wiedergabe eines Operettenschlagers zumindest ein gesunder, von Trivialitäten unangekränkelter Geschmack. Und was die übliche Salonmusik vom Schlage der „Heimatsklänge", „Alpenrosen", „Maienzauber" der Abt, Koschat, Oesten u. a. anbetrifft, so wirkt ihre fast durchgängige Plattheit geradezu erschlaffend auf jede mittelmäßige Begabung. Wohl gibt es einen unabsehbaren Stoß an Vorlagen für eine echte deutsche Hausmusik; wer aber kennt sie, wer bedient sich ihrer? Ausdrücklich möchte ich hier den Unterschied feststellen zwischen „Salonmusik" und „Hausmusik". Die übliche, bereits gekennzeichnete Salonmusik ist ein aufgeblähtes, dabei überaus dürftiges und schädliches Gewächs geistiger und seelischer Trägheit, das mit der guten, alten deutschen Hausmusik, die ganz andere künstlerische Anforderungen an die Ausführenden stellte, nichts zu tun hat. Im ganzen genommen, kann man einen guten Teil der heutigen Hausmusikpraxis leider als das natürliche Reinprodukt unserer gegenwärtigen musikalischen Unkultur innerhalb der Familie bezeichnen. Vielleicht ist aber auch der umgekehrte Schluß richtig.

Welches mag demnach das Wesen der guten Hausmusik sein? Betrachten wir die Hauptpunkte. Zuerst gehört eine ruhige Vorüberlegung dazu. Man berücksichtige vor allem und immer wieder die Umstände, unter denen die betreffende Hausmusik zustande kommen soll. Ändern sich diese Umstände, die Mittel oder die Kräfte, so muß man sich jedesmal neu darauf einrichten. Schon das zufällige Fehlen eines besseren oder die unvermutete Anwesenheit eines schlechteren Spielers kann das ganze Programm umstürzen. Sehen wir weiter zu. Unter den Begriff „Hausmusik" fällt schlechthin alles, was in dem betreffenden Kreise in einer angemessenen Besetzung technisch ausführbar ist. Daß man neben Stücken in der Originalbesetzung sein Interesse gelegentlich auch guten Bearbeitungen von Opern- und Orchestersätzen zuwende, ist immerhin zu empfehlen. Ein tüchtiger Heimmusiker wird ab und zu auch selbst einmal ein liebgewonnenes Stück für den häuslichen Kreis bearbeiten. Eine gewisse Unterordnung unter den musikalisch Reifsten ist im übrigen unerläßlich. Inbezug auf Rhythmus und Tempo besonders darf nur ein Wille herrschen. Tonliche Zurückhaltung und rhythmisch-dynamische Exaktheit nach Art der Berufskammermusiker zu üben, ist außerdem das beste und notwendigste Mittel zur Vervollkommnung der Hausmusik. Daß beim Zusammenklang der verschiedenen Instrumente der Stimmung besondere Sorgfalt zugewendet werden muß, versteht sich eigentlich von selbst. Man sollte überhaupt niemals denken: „es hört's ja niemand weiter!", denn ein solcher Standpunkt öffnet der Nachlässigkeit Tür und Tor. Diese allgemeinen Grundsätze für die Beschaffenheit und Wirksamkeit des Hausorchesters gelten natürlich auch für den einzelnen Musikliebhaber. An guter Hausmusik für Klavier, Violine, Gesang usw. herrscht ja kein Mangel.

Betrachten wir die Hausmusik mehrfacher Besetzung, die eigentliche Hausmusik in geselligem Kreise, etwas eingehender. Schon hapert es mit dem Stimmenmaterial. Handelt es sich um ein Streichquartett, so geht es noch an. Sind aber die Spieler anders vertreten, so ist man meist ratlos und bedauert sehr, daß dieser oder jener ausfallen muß, nicht selten ist dann ein oder der andere beleidigt. Weshalb? Gekränkter Ehrgeiz! Auch eine Entlehnung aus dem Konzertleben, die wir bei der Hausmusik gut entbehren können. Was soll nun aber eine solche, oft durch den Zufall zusammengekommene, von bestem Willen geleitete Liebhabergesellschaft tun, um die richtigen Vorlagen zu finden? Suchen! Ich gestehe, daß das für den Nichtfachmann keineswegs leicht ist. In den meisten Fällen wird wohl der Musikalienhändler zu Rate gezogen. Daß dieser, in Unkenntnis der Qualitäten der zu Beratenden, in der Zwangslage des Geschäftsmannes und meistens auch in völliger Verkennung der Aufgaben der Hausmusik, nur in den wenigsten Fällen der

geeignete Berater sein wird, bedarf vielleicht kaum der aufklärenden Feststellung. Die Musiklehrer der Hausmusikanten verdienen leider oft genug ebenfalls wenig Vertrauen in dieser Hinsicht, denn auch ihnen fehlt recht häufig der richtige Sinn für das Wesen der Hausmusik und obendrein nicht selten die erforderliche Literaturkenntnis. Bei Verlagskatalogen, die nicht nach kulturellen und künstlerischen Gesichtspunkten, sondern nach geschäftlichen Erwägungen zusammengestellt sind, ist ebenfalls große Vorsicht geboten. Die oft darin enthaltenen Angaben „leicht", „mittelschwer", „schwer" usw. besagen auch in pädagogischer Hinsicht nicht viel, weil sie sich ausschließlich auf Technisches beziehen und nicht auch auf die geistig-seelische Eingängigkeit der betreffenden Musikalien.

Wer Hausmusik treiben will, der greife zuerst zu den kleineren Kunstformen. Unsere großen Meister haben sich in diesen neben ihren meist bekannteren großen Werken in weitem Umfange ausgesprochen, aber auch weniger erlauchten Geistern ist es gelungen, in kleinerem Rahmen musikalische Gedanken von reifstem Inhalt zu gestalten. Zahlreiche sonst ganz unbekannte Namen sind unter letzteren. Hier — beim Aufsuchen von Neuem und Unbekanntem — kann die eigene, ungeahnten Erfolg zeitigende Vorarbeit des Heimmusikers beginnen. Darum fort mit den Krücken einer armseligen, nicht einmal so sehr alten Tradition! Wer wenig Zeit hat, der greife zu gewissenhaft zusammengestellten Verzeichnissen, z. B. zur Hausmusiksammlung des Kunstwarts bzw. Dürerbundes oder zu Hugo Riemanns Sammlung „Collegium musicum", einer Sammlung alter Haus- und Kammermusik, wie sie früher den Laien wohlvertraut und geläufig war. Ebenfalls hierher gehört Arnold Scherings gediegene Auslese „Perlen alter Kammermusik". Auch die Volksausgabe des Verlages Breitkopf & Härtel in Leipzig — um ein weiteres derartiges Unternehmen zu nennen — enthält brauchbares Material (meist Übertragungen bekannter Stücke) für eine ersprießliche Pflege der Hausmusik. Wer mehr Zeit aufzuwenden in der Lage ist, der blättere in den großen, vielbändigen Gesamtausgaben von Mozart, Bach, Beethoven, Händel und anderen Meistern, oder er schlage die Bände der Denkmäler deutscher Tonkunst oder der Tonkunst in Österreich auf und notiere das eine oder andere geeignete Stück daraus für den häuslichen Gebrauch. Wer so verfährt, wird im höchsten Maße überrascht sein. Denn es gibt eben in dieser Hinsicht ganz bedeutend mehr verwendbaren Stoff, als in weitesten Kreisen gewöhnlich angenommen wird. Gerade die alte und ältere Musik hat obendrein den großen, für die Hausmusik schlechthin idealen Vorteil, daß sie sehr oft an gar keine oder an eine doch nur lose bestimmte Besetzung gebunden ist. Auf unzähligen, über Jahrhunderte verteilten Stimmen der älteren Zeit findet sich nämlich der Vermerk: „Kann gesungen oder gespielt werden". Das gilt sowohl für ganze Stücke als auch für einzelne Stimmen eines bestimmten Stückes. Daraus folgt, daß so ziemlich für jeden, der ein Instrument spielen oder auch nur eine Stimme einigermaßen singen oder markieren konnte — das Vomblattsingenkönnen im Ensemble gehörte in früheren Zeiten sozusagen zum Begriff der Gesellschaftsfähigkeit —, fast immer Gelegenheit vorhanden war, an einer Hausmusik als Mitwirkender improvisierend teilzunehmen. Darum litt auch die Hausmusik, etwa seit Luthers Zeit und auch schon vorher, nicht an jener Steifheit und Verknöcherung wie heutzutage, wo der überkommene musikalische Urinstinkt der Musikliebhaber durch die dauernde Gewöhnung an die maschinelle Einförmigkeit und Korrektheit des gedruckten Notenblattes oft völlig und dauernd zur Schablone verunstaltet anstatt zur Selbständigkeit erzogen wird. Vom späteren Mittelalter an gebührt der Hausmusik, d. h. also großenteils der Laienkunst, in Deutschland neben der Kirchenmusik der erste Platz, denn in ihr finden wir kirchliche und weltliche Musikübung harmonisch vereinigt. Kirchliche Gesänge, Minne- und Volkslieder wechseln ab mit Reigen und Tänzen, alles in verschiedenartigster, den jeweiligen Verhältnissen entsprechender Besetzung und Verarbeitung. Und später, als der Baum der Tonkunst weiter wächst, nimmt auch die Bedeutung der Hausmusik weiter zu, in solchem Maße, daß die bürgerlichen und studentischen Collegia musica die großen Werke ihrer zeitgenössischen Meister mit ihren eigenen Mitgliedern zur Aufführung bringen. Nun kann man zwar auch heute noch gute Wiedergaben Haydnscher oder Mozartscher und gelegentlich selbst technisch schwererer Sinfonien durch Dilettantenorchester hören. Was aber bedeutet das gegenüber jenen älteren Liebhaberkonzerten, die einen gewaltigen, nicht wegzudenkenden Pfeiler des gesamten damaligen Musiklebens bildeten und vor allem im Zeichen einer überaus hohen kulturellen Regsamkeit und musikalischen Improvisationsfähigkeit standen! Die Laute — das Klavier früherer Jahrhunderte — und nach und mit ihr das Clavicembalo durften bei keiner musikalischen Veranstaltung fehlen. Die beiden Instrumente waren außer der Orgel in der Kirche die hauptsächlich gebräuchlichen Harmonieinstrumente, füllten je nach Notwendigkeit und entsprechend der Intelligenz des Spielers — oft durch selbständige Kontrapunktik — jede Lücke aus und gaben dem ganzen Klangkörper inneren Halt und Fülle. Wo wird, mit Ausnahme

vielleicht einzelner Kirchen, heutzutage noch so zurückhaltend und doch so künstlerisch improvisiert wie damals? Die alte Lautenmusik, die Orchestersuiten eines Joh. Hermann Schein, die Sinfonien und Kammermusiken eines Johann Stamitz und ihrer ungezählten Genossen und Helfer sprechen Bände hinsichtlich des Standes der alten Hausmusik. Freilich, damals ging eben einer der großen Ströme des musikalischen Schaffens neben der Kirchenmusik und der kurz zuvor aufgekommenen Oper durch die Hausmusik in weiterem Sinne.

Die mächtige Welle der selbständigen musikalischen Produktion, die sich ehemals über die Hausmusik ergoß, flutet heute durch das breite Tor des öffentlichen Konzertlebens. Diese Entwicklung, die außer dem künstlerischen obendrein in gewisser Beziehung einen großen sozialen Fortschritt bedeutet, ist natürlich nicht rückgängig zu machen. Sie entspricht nur der Neugestaltung des gesamten öffentlichen und gesellschaftlichen Lebens in den letzten 150 Jahren. Das vielgestaltige moderne Gefühl verlangt eben auch auf künstlerischem Gebiete eine berufliche Arbeitsteilung größten Stils. Aber gerade aus dieser bereits ins einzelne durchgeführten Dezentralisation der künstlerischen Individualfertigkeiten erwächst die große Gefahr der Einseitigkeit des künstlerischen Gesamtverstehens und damit eines Verkennens der großen Zusammenhänge der Gesamtkunst. Trotz aller Spezialisierung der Berufskünstler muß darum dem Publikum, d. h. den Musikliebhabern in weitester Hinsicht, der Sinn für die Musik als Ganzes anerzogen bzw. erhalten werden. Der einzelne Hörer muß so weit gebracht werden können, daß er aus den verschiedenen Kategorien der Musikübung, aus den Darbietungen eines Orchesters, eines Chors, eines Instrumentalisten usw. das eigentlich Musikalische, den Kernpunkt des künstlerischen Wollens zu fühlen und zu erfassen imstande ist. Um das — neben sachkundiger Anleitung — durch Selbstarbeit zu erreichen, gibt es kaum ein besseres Mittel, als eine hingebende und richtig eingestellte Pflege der Hausmusik. Auch der Erziehung zu künstlerischer Einfachheit und Verinnerlichung wird in bester Weise vorgearbeitet, wenn der Liebhaber Mittel, Zweck und Erfolg persönlich erproben kann. Gar bald wird sich da die Einsicht herausstellen, daß es zur Erzielung einer echten Wirkung nicht immer gleich eines großen Orchesters, eines Riesenapparats bedarf, sondern einzig des denkenden und eifrig bemühten Willens, die vorhandenen Kräfte auszugestalten und zu veredeln. Niemals war im Herzen des Einzelnen die Abkehr von monumentaler Äußerlichkeit nötiger als heute, wo ein bedingungsloses Hinabtauchen in die Tiefen der Seele und des Gemüts, des deutschen Gemüts, uns allein weiter helfen kann. Die Zusammenhänge zwischen Musikkultur und Gesamtkultur sind so eng, daß eine rege wechselseitige Befruchtung unausbleiblich ist. Daraus folgt aber, daß wir bei jedem Zweige des großen Baumes der deutschen Kultur unsere Veredelungsarbeit beginnen können. Tut es der Musikliebhaber mit der Hausmusik, so schafft er ideelle Werte, die zum Ganzen streben und den seelischen Aufbau der deutschen Zukunft mit vorbereiten.
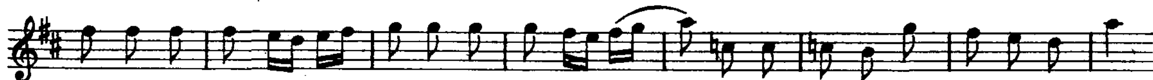
Zu unserer Notenbeilage

Notweihnachten — so wird es leider in gar manchem deutschen Hause heißen. Aber auch denen, die wenigstens keine leibliche Not kennen, wird die einfach-sinnige Komposition Theodor Hagedorns, eines Leipziger Komponisten — von ihm stammt auch der Artikel im vorletzten Heft über Wagners Parsifal — manches sagen können, da es sich im heutigen Deutschland noch um ganz andere Nöte handelt. Aber Ostern, der Auferstehungstag, muß trotz allem auch wieder kommen. Die ansprechende Komposition haben wir auch noch aus anderen Gründen gewählt, als hübsches Beispiel dafür, wie sich Hausmusik treiben läßt. Das kleine Stück läßt sich auf verschiedenste Art, d. h. in verschiedenster Besetzung vortragen. Die Singstimmen können in einfacher oder mehrfacher Besetzung vorgetragen werden, ja, schließlich braucht es nur eine Solostimme zu sein. Daß man statt der ersten Violine auch eine Flöte nehmen kann, hat der Komponist selbst vorgeschlagen. Nun gibt es aber auch Familien, die weder über Violinisten noch Flötisten verfügen, sodaß also das Stück für sie unbrauchbar wäre. Da muß und kann nun eben der Klavierspieler etwas den „Kapellmeister" insofern spielen, als er gerade ohne „Kapelle" auskommt, also ohne weiteres einen „Klavierauszug" extemporiert, was bei diesem einfachen Stück auch für einen musikalischen Dilettanten keine allzu große Schwierigkeit sein dürfte. Kurz, man stehe einem derartigen Stück, das seine Sache vor allem auf eine einfache, echte Melodie gestellt hat, ganz frei gegenüber.

INNERER BETRACHTUNG GEWIDMET

Was uns frühere Weihnachtsmusiken sagen können

In ganz anderem Maße, als es heute der Fall ist, war früher Weihnachten ein allgemeines, ein Menschheitsfest. Die Freude darüber, daß an diesem Tage der Heiland geboren, wirkte auf die einstigen Geschlechter so stark, daß Weihnachten als das eigentlich christliche Weltfest galt, das man deshalb vor allem auch öffentlich, möglichst in Gemeinschaft aller, in der Kirche feierte. Nur so begreift man auch schließlich den freien und herrlichen, aus einem Allgemeinempfinden herauswachsenden Paukenjubel des ersten Chors von Bachs Weihnachtsoratorium mit seinem religiös-weltlichen Getümmel und seiner elementaren, alle Welt elektrisierenden Hauptmelodie:



Je mehr man auch wohl das innerste Wesen Bachs begreifen lernen wird, um so mehr wird man einen symbolischen Grund darin sehen, daß gerade die schönsten und freiesten Stücke in diesem Werk weltlichen Kantaten entstammen. Als sollte dadurch gleichsam zum Ausdruck gelangen, daß Weihnachten auf dem Boden freier Menschengefühle erwachsen, ein beglückendes Weltfest sei.

Heute und seit langem ist Weihnachten vor allem zu einem Familienfest, das es früher natürlich ebenfalls war, zusammengeschrumpft, unserem schönsten und innigsten Familienfest zwar, an dem man jeden, der uns nahe steht, glücklich sehen möchte und ihn deshalb beschenkt. Davon aber, was einst diesem Fest vor allem den Charakter gab, das beglückende Weltgefühl, herauswachsend aus dem einzelnen Menschen, der dankbar seines Erlösers sich erfreute und von hier aus der ganzen mit ihm erlösten Welt gedachte, dieses innig beglückende Weltgefühl ist den neueren Geschlechtern geradezu abhanden gekommen, der heutige Mensch denkt an Weihnachten vornehmlich nur an sich und seine Nächsten. Tun wir gut daran, der früheren Bedeutung des Weihnachtsfestes zu gedenken und uns darüber Gedanken zu machen, und haben wir gerade vom künstlerischen Standpunkt aus allen Grund, dies zu tun?

Wie viel, wie sehr viel gegenüber früher tun wir uns darauf zu gut, daß unser Gesichtskreis weiter geworden, Schranken gefallen sind, die den früheren Menschen einengten. Mit Stolz weisen wir darauf hin, daß wir uns ganz neue Gebiete des Denkens, der Vorstellung, des ganzen Erkennens erschlossen haben, und mit einer gewissen Überlegenheit blickt man auf jene Jahrhunderte, deren inneres Leben sich in einem geradezu vorgeschriebenen Kreise bewegt habe. Die Fortschritte in der wissenschaftlichen Erkenntnis der Welt haben uns stolz gemacht, weit, geradezu mit Fernrohren, blicken wir um uns, und wer mit der wissenschaftlichen Erkenntnis sich begnügt, darf auch wirklich auf alle diese Fortschritte stolz sein, wie er sich auch über jede neue Entdeckung, die dem forschenden, nie rastenden Menschengeist glückt, freuen soll und darf. Kann und darf aber auch der mit künstlerischen Augen die Welt Betrachtende stolz sein, kann er mit gutem Gewissen und guten Gründen sagen, daß auch die innere Welt des Gefühls vergrößert und vertieft worden sei? Steht der wahre Künstler nicht auf einem anderen Boden als der Mann der Wissenschaft, ja, selbst sogar als sein nächster Blutsverwandter, der Philosoph, und hat er nicht nur das Recht, sondern sogar die Pflicht, seine Weltanschauung als die dem innersten Menschen entsprechendste anzusehen und ganz bewußt zur Geltung zu bringen? Hat aber der heutige Künstler noch wirklich eine originale, aus dem Wesen der Kunst, und zwar einer mit dem Leben in innigstem Zusammenhang stehenden Weltanschauung aufrecht erhalten? Hat er sich nicht vielmehr gerade von der Wissenschaft ins Schlepptau nehmen lassen, so sehr er anderseits sich eine Ausnahmsstellung zuerkennt? Schwört er nicht auf die Fortschritte in seiner Kunst und, ganz in Übereinstimmung mit dem Mann der Wissenschaft, darauf, daß erst der moderne Künstler sich von Fesseln im Fühlen und Denken befreit habe, die den früheren Künstler notwendigerweise einengen mußten?

Wir sagen, kennte der heutige Künstler wirklich das Wesen der Kunst, lebte er voll und ganz in ihr und betrachtete er in engstem Anschluß an sie die ganze übrige Welt, so hätte er niemals seine künstlerische Weltanschauung mit derjenigen in Übereinstimmung zu bringen gesucht, die auf die fortwährend sich erweiternden Erkenntnisse der Welt sich stützt. Wohl aber hätte er, und vielleicht geradezu ängstlich gefragt, woher es denn rühre, daß Künstler, die im Vergleich zu heute, in einer ganz engen Welt der Erkenntnis lebten, gerade auch zum heutigen Menschengeschlecht mit der Verständlichkeit höherer, allgemeiner Offenbarung zu reden vermögen, während es ihm selbst nicht gelingen will, trotz moderner, zeitgenössischer Sprache und ebensolchen Ausdrucksmitteln, eine Allgemeinheit zu packen, ja nur zu fesseln. Mit

wachsender Beobachtungskraft macht man auch heute die Erfahrung, daß gerade diejenige Tonkunst, die in die Zeit des größten wissenschaftlichen und technischen Fortschritts sowie der stärksten Erweiterung von Literaturkenntnissen fällt, die nachbeethovensche Musik des 19. Jahrhunderts, trotz größter Fortschritte in der Anwendung tonkünstlerischer Mittel wie vor allem der Harmonik und Instrumentation, einen engeren Gefühlskreis ihrer Urheber beweist, als wir ihn in Zeiten finden, denen die ganzen modernen Erkenntnisse noch verschlossen waren. Ähnlich wie im 19. Jahrhundert das früher allgemein menschliche Weihnachtsfest zu einem Familienfest zusammengeschrumpft ist, so hat auch, mit ganz wenigen Ausnahmen, die Tonkunst des 19. Jahrhunderts an allgemein menschlichem Boden viel verloren, während vor allem die des 18. Jahrhunderts derart stark im Vordringen begriffen ist, daß es verwunderlich erscheinen könnte, ließen sich die Gründe nicht einigermaßen erkennen. Und mit ihnen haben wir uns zu beschäftigen, soweit sie in den Kreis dieser Betrachtung gehören.

Es ist nun einmal mit dem menschlichen Gefühl ein eigen Ding, und man wird es nie wirklich begreifen können. Aller Erkenntnisse scheint es zu spotten, wie mit verbundenen Augen geht es an ihnen vorüber, um statt dessen triebmäßig dort einen Grund zu suchen, wo es seinem Wesen entsprechend einhaken kann. Das Gefühl als solches ist, aber es entwickelt sich erst dann in seiner ganzen Größe, Tiefe und Stärke, wenn es einen ganz ihm entsprechenden Gegeninhalt, wie man sich ausdrücken könnte, findet, um in diesem voll und ganz aufzugehen, mit ihm sich vereinigend, zu vermählen.

Und hier schon finden wir den Grund, warum diese früheren Musiker, wie Bach, Händel, Haydn und Mozart, Männer, die an der Bildung selbst ihrer Zeit mehr oder weniger vorübergingen, dennoch imstande waren, die tiefsten und allgemeinsten Menschheitsgefühle zu offenbaren. Sie alle hatten nicht nur ein herrliches tiefes und reines Gefühl als Naturgabe, sondern standen auch auf einem Grund und Boden, in den sie dieses mit ungebrochener Stärke hineinsenken lassen konnten. Ein Bach brauchte nicht „international" denken und fühlen zu wollen — das hätte auch ihm so wenig genützt wie jedem modernen Künstler —, als er seine Weihnachtsmusik verfaßte, aber etwas mußte er unter sich haben, er mußte sich in die weltbeglückende Geburtsgeschichte von Jesus Christus als in eine Weltbegebenheit versenken können, wie ihm überhaupt seine ganze Beschäftigung mit dem Christentum als eine Angelegenheit der ganzen Menschheit erscheinen mußte, so daß er nun voll und ganz, ohne geringste Verminderung seiner ganzen Geisteskräfte, sein Gefühl in intensivster Weise zur Anwendung bringen konnte. Auch hier keines ohne das andere. Das ist der Grund, warum derartige Männer überhaupt nicht eng sein können, warum sie sich unmittelbar an die Menschheit wenden, selbst dann, wenn sie sich gar nicht mit einem allgemein menschlichen Vorwurf beschäftigen. Das ist der Grund, warum z. B. ihre Kammermusik, die zunächst nur für kleinere, gewählte Kreise bestimmt war, heute zu Hunderttausenden spricht und von diesen instinktmäßig als etwas allgemein Menschliches verstanden wird. Keines ohne das andere. Hat selbst das stärkste Gefühl keinen Boden unter sich, den es seinem Wesen entsprechend als allgemein menschlich ansieht, und an den es mit ganzer Intensität glaubt, so muß es sich notwendigerweise verengen, sich auf Teilgebiete zurückziehen, die mit der Zeit immer kleiner und kleiner werden und zu Gesellschafts-, zu Familiengütern zusammenschrumpfen. Das war so das Schicksal selbst der gefühlsstärksten Romantiker des 19. Jahrhunderts, ein Schicksal, das sich heute in der modernen Tonkunst mit immer stärkerem Nachdruck vollzieht. Was nützt da alle Bildung, was nützen alle Versuche der Einimpfung fremder Kulturen zur Auffrischung des Blutes? Eines darf nicht fehlen: das Gefühl muß sich mit triebmäßiger Glaubenssicherheit in etwas allgemein Menschliches versenken und festen Fuß fassen können. Keineswegs braucht etwa dieses allgemein Menschliche im spezifisch Religiösen gesucht zu werden, zumal es ausgeschlossen scheint, daß ein heutiger Mensch, wie es noch bei einem Bach zutraf, seinen ganzen Menschen in religiösen Vorwürfen wiederfindet. Die Zeiten ändern sich und mit ihnen der spezifische Gefühlswille. Aber es muß etwas sein, an das der Künstler mit ganzer, voller Seele glauben kann und glauben muß, und das derart allgemein menschlicher Natur ist, daß er wirklich die Summe seiner Gefühlskräfte hineinlegen kann. Nochmals und immer wieder: keines ohne das andere. Ohne wirklichen Grund und Boden unter sich zu haben, zersplittert mit der Zeit das stärkste Gefühl, wird matt, ziellos, verdünnt sich um so mehr, je mehr man es in alle internationalen Windrichtungen führen will. Und in einer solchen Zeit leben wir heute, und anders, besser wird es erst werden können, wenn man wieder einen allgemeinen Menschheitsboden unter sich fühlt, an den man mit jener Stärke und Inbrunst glaubt, mit der die alten Musiker an das Weihnachtsfest, an die welterlösende Geburt Jesu Christi glaubten.

Aus dem Leipziger Musikleben

VON DR. ALFRED HEUSS

Im Gewandhaus (7. Konzert und 2. Kammermusik) stieß man in einer Woche auf nicht weniger als drei zeitgenössische österreichische Komponisten, auf Joseph Marx mit seinem Romantischen Klavierkonzert, sowie auf Toch und Egon Kornauth, von denen jener mit dem Streichquartett C-Dur op. 26, dieser mit dem Klaviertrio in H-Moll vertreten war. Alle diese drei Komponisten haben mit der modernsten Richtung, die ja schließlich ebenfalls von Wien ihren Ausgang nahm, nichts zu tun. Bei Marx und Toch ist dies ohne weiteres begreiflich, da sie, in mittleren Jahren stehend, schönbergisch hätten umlernen müssen, wozu sie aber nicht im mindesten Miene machen. Hingegen gehört Kornauth der jüngeren Generation an, er studierte neben Schülern Schönbergs in Wien, so daß der Sprung in das atonale Chaos einigermaßen nahe gelegen hätte. Daß Kornauth ihn nicht tat, liegt wohl sicher an seinem ausgeprägten Musikertum, er ist viel zu musikalisch, um sich mit dem musikalischen Rotgardistenmantel zu drapieren, wie denn schließlich in der Musik nichts leichter zu lernen ist als das Anrühren des atonalen Breis. Diese drei österreichischen Komponisten sind somit alle Komponisten der traditionsmäßigen Moderne, derem gelockerten Boden als ein wilder Schößling die modernste Richtung entsprießen sollte. An Talent fehlt es auch nicht einem der drei, die stärkste Begabung dürfte wohl Kornauth sein, der als Kammermusikkomponist schon seit einigen Jahren die Aufmerksamkeit erregt. Wirklich froh bin ich aber trotz all ihrer Musikalität keines einzigen Werkes geworden; für eine Musik, wie sie das Klavierkonzert von Marx bietet, habe ich sogar außerordentlich wenig übrig. Marx ist so eine verkleinerte Ausgabe von Richard Strauß, er hat seinem an und für sich schmissigen Talente noch einen ganz bewußten Schmiß gegeben, und fährt nun förmlich mit fünf draufgängerischen Pferden hin, wobei er nur eines vergessen hat: wertvolle Insassen in seiner Kutsche mitzuführen. Der E-Dur-Anfang des Konzerts ist der Wirkung nach förmlicher Don Juan von Strauß, wie schließlich das ganze, äußerlich sehr wirksame Konzert mit trügerischer Pracht vorbeiflutet. Am interessantesten ist der langsame Satz; der Anfang ist in romantische Religiosität getaucht, die bekanntlich nicht von echtestem Kaliber ist; nur hat sie noch einen modernen exotischen Einschlag erhalten, den man auch im letzten Satz trifft. Fast spaßhaft ist's, wie Marx nach kurzer Zeit das fromme Tüchlein versetzt und nun wieder straußisch dahinsegelt. Wirklich schön ist aber der still-poetische Schluß. Ich gestehe offen, daß, höre ich derartige effektvolle Klingelmusik, mir immer wieder ein Teil des Modernsten einigermaßen begreiflich wird. Diese wollen von aller derartigen, mit Paprika aufgekochten modernen Musik nichts wissen und werfen lieber die zersetzendsten Säuren hinein, damit denn doch etwas ganz anderes zustande komme. Auch bei Kornauth denkt man gelegentlich an derartiges, wenn er auch eine im Goetheschen Sinne weit reinlichere Natur ist als Marx, sicher auch bedeutend mehr rein Musikalisches gelernt hat wie dieser, wie er überhaupt mit ungleich feineren Mitteln arbeitet. Man kennt sich aber bei Kornauths Musik ungemein schnell aus, seine Musik hat bei allen wirklichen Reizen — welche Grazie in dem Scherzo z. B. — keinen tieferen Untergrund, das Musiktalent ist weit bedeutender als der Mensch, auf den man schließlich wieder das Eigentliche zurückzuführen hat. Man hat da natürlich abzuwarten, wie sich die weitere Entwicklung anläßt. Ein Musiker bis in die Fingerspitzen ist dieser Kornauth, das zeigte auch sein von unmittelbarem Musikerfluidum durchströmtes Klavierspiel. Schwerer gebaut ist Toch, der sich offenbar mit Problemen abgibt, bewußt zu konzentrieren sucht, dabei aber doch in wohl offenbare Einseitigkeiten verfällt und gelegentlich recht spröde wird. Es steckt ganz Hervorragendes in seinem Quartett, an Musikalität steht es aber beiden andern Werken nach. Das Gewandhausquartett nahm sich der Neuheit mit aller Sorgfalt an, wie überhaupt trefflich musiziert wurde.

Robert Schumann-Stiftung

Zum Besten notleidender Musiker

Geschäftsstelle: Leipzig, Seeburgstraße 100

An Spenden gingen ferner ein:

J. Hans, Basel	M. 500.–
Derselbe	M. 300.–
St. V. Tantiemen-Ertrag	M. 94.10
P. Bentz, Wolferdingen (Lux.)	M. 200.–
Joh. C. Berghout, Rotterdam	Fl. 0.67
K. B. V.	Kr. (dän.) 12.–
Wilhelm Rohde, Kopenhagen	M. 1000.–
Marie Rohde, Kopenhagen	M. 1000.–
Mathilde Berg, Kopenhagen	M. 1000.–
Viggo Brodersen, Kopenhagen	M. 3000.–
L. H. G.	M. 35000.–
Hans Boehm, Berlin-Steglitz	M. 6000.–

Unterstützungen wurden gewährt an:

Gesanglehrer S G P M. 2000.–, L E C Kr. 3.–, Prof. L P A M. 500.–, Organist Prof. L S F M. 1000.–, Prof. L S W M. 2000.–, Musikdir. D S B M 2000.–, Prof. L S C M. 6500.–, Kunstgewerblerin D S H M. 2000.–, Prof. M S H M. 1000.–, Pianist L K H M. 1000.–, L R C Kr. 3.–, Prof.-Wwe. B R G M. 1000.–, Prof.-Wwe. K S R M. 2000.–, Musiklehrer L R A M. 2000.–, Major a. D. u. Musikschriftsteller F G B M. 500.–, Prof. B H A M. 1000.–, Tonkünstler H F M M. 5000.–, Prof. L R B M. 500.–, Kapellmeister L A J M. 500.–, Prof. L R A M. 1000.–, Schriftleiter L H R dän. Kr. 3.–, Musikdirektor L E C dän. Kr. 3.–, Klavierlehrerin H W K M. 1000.–, Kirchenmusikdirekt.-Wwe. D S U M. 1800.–

Wir veröffentlichen hier erstmalig die aus der Robert Schumann-Stiftung ausgezahlten Beträge. Aus naheliegenden Gründen werden die Namen hier nicht voll genannt. Interessenten können die Statuten nach Drucklegung erhalten, auch sind wir für Anregungen und Unterstützungen jeder Art sehr dankbar.

Leipzig, im Dezember 1922 — Die Verwaltung der Robert Schumann-Stiftung

Im Gewandhauskonzert hörte man außerdem eine etwa 150jährige Novität, Boccherinis von R. Sondheimer herausgegebene C-Dur-Sinfonie op. 16 Nr. 3. Trotzdem das Werk einen frischen Erfolg davontrug, gehört es für mich zu den mehr historischen Ausgrabungen. Sondheimer hat sich mit der Instrumentalmusik dieser Zeit sehr stark beschäftigt, seine denn doch sehr bestreitbaren Forschungen sind noch im Fluß, und es ist wohl zu verneinen, daß seine stark italienisch orientierte Anschauung sich durchsetzt. Die zur Aufführung gebrachte Sinfonie von Boccherini beweist jedenfalls das Gegenteil, daß nämlich zwischen dem eigentlichen Haydn und Boccherini geradezu eine Welt liegt, eigentlich die gleiche Welt, die zwischen Kants kritischer und der Aufklärungsphilosophie liegt. Welche Langstieligkeit in dieser Sinfonie, wie merkt man fortwährend, daß Boccherini die Längen — es dürfte sich in den drei ersten Sätzen um eine der breitesten Sinfonien dieser Zeit handeln — einfach nicht ausfüllen kann, wie verliert er sich immer wieder, wie manches direkt Zopfige — Trio des Menuetts mit einer direkt gefühlsduseligen zweiten Melodie — findet man, kurz, die eigentlich kritische Methode Haydns in rein musikalischer und sonstiger künstlerischer Beziehung vermißt man, und darauf kommt's schließlich an. Die Sinfonie hat mir im Druck noch nicht vorgelegen, die Bearbeitung Sondheimers scheint mir aber schon nach dem Hören in dynamischer Beziehung stark überarbeitet zu sein. Dann gab's noch Schubert's C-Dur-Sinfonie, und endlich kam man da in den echtesten Wienerwald, zumal Furtwängler — mit Ausnahme der berühmten Posaunenstelle — ebenso poetisch wie exakt vorging und dem unbeschreiblichen Werk, das Busch vor einem Jahr in Prosa aufgelöst hatte, zu seinem herrlichen Recht verhalf. Nicht vergessen sei aber auch W. Gieseking, der das Marxsche Klavierkonzert mit einer glitzernden Bravour spielte, daß der starke Erfolg ganz besonders auch ihm zuzuschreiben ist.

Eine Woche vorher hatte das erste Sonder-Chorkonzert im Gewandhaus stattgefunden. Straube hatte lediglich Werke von Bach gewählt, die Himmelfahrtskantate: Gott fähret auf mit Jauchzen, dann: Komm, du süße Todesstunde. Du Hirte Israel, höre, und schließlich das Magnifikat, alles in Aufführungen, deretwegen es sich schon einmal lohnt, nach Leipzig zu kommen. Allerdings habe ich das Gefühl, daß das jetzige Gewandhauspublikum sehr wenig Beziehungen zur musica sacra hat; sieht man selbst bei einer Glückseligkeitsarie wie „Beglückte Herde" gleichgültige Gesichter, dann möchte man diese wenig „beglückte Herde" schon lieber dort weiden sehen, wo sie ihre Schäflein geschoren hat, aber nicht beim Johann Sebastian.

Noch sei eines Sonderkonzerts des Philharmonischen Orchesters erwähnt, in dem Otto Laugs als Gastdirigent Tschaikowskys „Pathétique" und die Jupitersinfonie dirigierte, erstere nicht ungeschickt und mit Temperament, aber ohne stärkeren persönlich durchgreifenden Zug, letztere aber so gewissermaßen als Kehraus, und hierfür eignet sich diese aristokratische Sinfonie denn doch nicht. Daß Laugs technisch noch nicht „durch" ist, zeigte er besonders bei der Begleitung von Tschaikowskys Rokokovariationen, die E. Feuermann geradezu eminent spielte.

* *

Über die Aufführung von Grauns „Tod Jesu" berichtet unser W.-Mitarbeiter: Zur Feier des Totensonntags brachte Prof. Hofmann mit dem Universitätskirchenchor ein altberühmtes Stück, Grauns „Tod Jesu" zu Gehör. Ein volles Jahrhundert stand dieses Werk auf dem Karfreitagsprogramm fast aller größeren Chöre, war also an gleicher Stelle wie heute die Matthäuspassion! Letztere war es denn auch, die in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts das Werk allmählich zu verdrängen begann. Da Graun ein jüngerer Zeitgenosse Bachs war, so ist ein kurzer Vergleich immerhin interessant. Zunächst einmal fällt ein ganz beträchtlicher Stilunterschied auf. In erster Linie ist dieser darin zu suchen, daß sich hier zwei ganz gegensätzliche Kulturepochen berühren. Graun war im damaligen Sinn ein völlig moderner Mensch, ein echtes Kind des Rationalismus. Bach jedoch wurzelt noch ganz im 17. Jahrhundert, jenem berühmten Jahrhundert in der Musik, das in gewisser Beziehung ein Sammelpunkt der Kräfte des Mittelalters und der Renaissance genannt werden kann. Daher diese oft unheimliche, fast verwegene Phantasie und die bisweilen ins Barocke schießenden Formen. Bei Graun hingegen die denkbar glatteste Musik. Diese italienischen Arien fließen so elegant und leicht dahin, daß man sich öfters besinnen muß, ob man eigentlich einem Passionsoratorium gegenüber steht oder in einer Oper sitzt. Eine oberflächliche Humanität prägt sich in der Musik aus, die mit einem gewissen edlen Bedauern von dem „peinlich langsamen" Leiden Christi erzählt, wie wenn sie sagen wollte: Das ist ja eine höchst betrübliche Sache, aber regen wir uns nicht darüber auf, so etwas kann vorkommen. Überdies hat ja der Held mit Glanz und Gloria gesiegt, und wir müssen nun sehen, wie wir nach dem „Exempel jener schönen, über uns erhabenen Szenen" mit „Gebet und Gesang" den „steilen Pfad zu der Tugend Tempel emporklimmen". Selten berührt das Herz ein warmer menschlicher Ton. Damit soll nicht bestritten werden, daß es eine überaus tüchtige Musik ist; aber wir sind nun einmal von Bach her gewöhnt, den Passionstext auf ganz andere Weise gepackt zu sehen, wenn auch dessen Arientexte in nichts der gespreizten Theatralik des seligen Ramler nachstehen. Am besten sind noch die Chöre genießbar. Besonders erwähnt sei der zweite Chor mit seinem chromatischen Leidensthema und der ungewöhnlichen unharmonischen Ausweichung auf das Wort „Hölle". — Wir können Prof. Hofmann wirklichen Dank sagen, uns mit diesem alten Werk bekannt gemacht zu haben, und unsere Aufgabe war es, zu prüfen, ob das Werk mit Recht oder Unrecht der Vergessenheit anheimgefallen ist. Hier bleibt uns nichts anderes übrig, als das gerechte Richteramt der Zeit zu bestätigen. — Chor und Solisten wetteiferten, dem Werk eine freundliche Aufnahme zu bereiten. W.

Musikbriefe

AUS FRANKFURT A. M.

Von Ernst Martin Ziegler

Im Mittelpunkt des Interesses weiter musikalischer Kreise unserer Stadt steht augenblicklich Hermann Scherchen, der neu ernannte Leiter der Frankfurter Museumskonzerte. Nachdem es uns nicht gelungen ist, die überragende Persönlichkeit Wilhelm Furtwänglers an Frankfurt zu fesseln, ist es zu begrüßen, daß endlich die Periode des Gastierens und Experimentierens abgeschlossen und ein Dirigent verpflichtet ist, der seinen Wohnsitz in Frankfurt hat, in beständiger Fühlung mit dem Orchester steht und auf die Programmbildung einen entscheidenden Einfluß auszuüben vermag. Ist das im allgemeinen schon ein Gewinn, so in unserm besonderen Falle um so mehr, als in Hermann Scherchen zweifellos eine hochbegabte Dirigentenpersönlichkeit heranreift. Scherchen steht im besten Alter, ist von jugendlicher Aktivität, kennt sein Metier aus dem

Grunde und besitzt Zähigkeit, Temperament und die suggestive Kraft der Willensübertragung, die nötig ist, einen großen Instrumentalkörper zu außerordentlichen Leistungen zu beflügeln und mitzureißen. Dazu kommt, daß er von bemerkenswerter Vielseitigkeit ist und neben den Werken der Klassiker und Romantiker auch der neuen und neuesten Musik bewußte Förderung angedeihen läßt. Das bewies sofort das Programm des ersten Freitagskonzerts (das ich leider nicht hören konnte), und das neben Beethovens „Achter" die Oberon-Ouvertüre und Regers Variationen und Fuge für Orchester über ein Thema von Mozart brachte. Im Mittelpunkt des zweiten Konzerts stand Gustav Mahlers IX. Sinfonie. Ein seltsames Werk. — Ein lang ausgesponnenes Andante von riesigen Ausmaßen, in dessem Aufbau das Sonatenschema bewußt vermieden ist, in dem ein neues phantastisches Darstellungsprinzip sich auslebt, wie Improvisation wirkend und doch unverkennbar von innerer Gesetzmäßigkeit getrieben, leitet ein, ein Adagio als Abschluß. Dazwischen zwei lebhafte Sätze, Scherzo und Rondo „Burleske". Der Orchesterklang ist spröde, sinnliche Klangwirkung nirgends angestrebt. Man weiß, daß die IX. Sinfonie eine unmittelbare Fortsetzung des „Liedes von der Erde" ist, was durch die thematischen Beziehungen zwischen beiden Werken erhärtet wird. Die IX. Sinfonie ist ein Ausklang. Ihr Schöpfer steht schon jenseits des Lebens, das nur noch verzerrt in das Abschiedslied hineinklingt (Burleske), das er überwunden hat, dem er in dem ruhe- und weihevollen Schlußsatze den Tod gegenüberstellt, den er grüßt als Freund, als Ziel, als Erfüllung alles Lebens. Dieser letzte Satz löste auch unter Scherchen die unmittelbarste und ergreifendste Wirkung aus. Rückblickend auf das Gesamtschaffen Mahlers wird vieles verständlich, was sonst befremdlich und dunkel bleiben würde, und nur in der oben angedeuteten Einstellung ist der Schlüssel zum Verständnis dieses Mahlerschen Abschiedsgesanges an Welt und Menschheit zu finden.

Im Mittelpunkte des dritten Museumskonzerts stand die Kammersinfonie für 15 Soloinstrumente von A. Schönberg. Das Brahmssche Violinkonzert, von Cäcilie Hansen mit bemerkenswerter technischer und musikalischer Reife gespielt, und die unvergleichlich herausgebrachte 3. Leonorenouvertüre von Beethoven rahmten das umstrittene Werk ein. — Was ist nun von dieser Kammersinfonie zu sagen? — Diese 15 Soloinstrumente, die in Frankfurt von den ersten Vertretern ihres Fachs gespielt wurden (P. Hindemith an der Bratsche) führen ein höchst individuelles Dasein. Jedes lebt sich aus, unbekümmert um die Existenz, unbeschwert durch die Rücksicht auf die andern. In immer neuem Auftrieb entstehen schlagende, charakteristische und bizarre Motive, die — besonders in rhythmischer Beziehung — oft höchst eindrucksvoll sind. Doch — sie laufen nebeneinander her, ihr vertikaler Zusammenklang bildet keine Akkorde im hergebrachten Sinne und mutet dem Ohre die unglaublichsten Härten zu, da Schönberg bekanntlich das Wesen der Dissonanz leugnet und mithin auch eine „Auflösung" nicht kennt. Ein vollständig Neues in musikalischer Denkart und Empfindung tritt uns entgegen, und das Resultat ist — Verblüffung, wie es deutlich auch nach der Frankfurter Aufführung zu konstatieren war. Das Publikum wußte nichts mit dem Werke anzufangen, und der (übrigens nicht unbestrittene) Beifall galt der bewundernswerten Durchführung der heiklen Aufgabe durch Scherchen und seine erlesene Künstlerschar. Schönberg interessiert und reizt den Kunstverstand immer wieder aufs neue, das sei zugegeben, läßt uns aber innerlich, im Gefühl, vollkommen kalt. Unser ganzes Musikempfinden sträubt sich, lehnt sich auf gegen diese Art Kunst. Ob er und seine Werke imstande sein werden, diesen Widerstand zu besiegen, unser Widerstreben niederzuschlagen, das musikalisch-ästhetische Empfinden und Stilgefühl einer ganzen Zeitepoche umzuformen (was ja das Kennzeichen genialer Werke ist) — das — bleibt abzuwarten.

Das letzte der bis jetzt absolvierten vier Konzerte wies nur Werke russischer Komponisten auf. Borodin mit seiner Sinfonie in H-Moll, Glinka, Ouvertüre zu Rußlan und Ludmilla und Tschaikowskys Romeo-und-Julia-Fantasie. Das Klavierkonzert in B des lebenden russischen Komponisten Bortkiewicz, in Aufbau und Struktur die westlichen Vorbilder nicht verleugnend, innerlich alle Merkmale der slawischen Musik aufweisend — starke Gegensätzlichkeit und Beweglichkeit der oft das Vulgäre streifenden, volkstümlichen Themen —, wurde von der jugendlichen Lubka Kollessa so zündend und überzeugend vorgetragen, daß es einen starken Erfolg hatte.

Auch unser zweites Orchester, das Frankfurter Sinfonieorchester, hat nun in der Person Oskar von Panders einen ständigen Kapellmeister erhalten, dessen es zu seiner weiteren Schulung und Vervollkommnung dringend bedarf. Das Orchester, aus mehreren aufgelösten Kapellen zusammengestellt und durch eine Anzahl privater Kräfte ergänzt, ist darauf angewiesen, den Klang seines Streichkörpers noch zu veredeln und eine erhöhte Zuverlässigkeit der Holz- und Blechbläser zu erreichen, wenn es höheren Anforderungen gerecht werden will. Aus diesem Grunde war die Aufführung des Don Quichote von Strauß im zweiten Konzert noch verfrüht. Es blieb noch vieles im Technischen stecken, und der Eindruck mußte zwiespältig sein. Viel besser gelang es Herrn von Pander in dem vierten Konzert mit Tschaikowskys 5. Sinfonie in E-Moll. Hier wurde dem Orchester keine Aufgabe gestellt, die über seine Kräfte ging. Im gleichen Konzert spielte Richard Singer (Berlin) das Lisztsche Klavierkonzert in Es, großzügig, echt musikalisch und dabei mit einer technischen Überlegenheit, die ihresgleichen sucht. In dem vorangehenden dritten Konzert des Sinfonieorchesters führte Bruno Walter den Stab und bewies aufs neue seine außerordentliche Dirigentenbegabung. Es ist mir unbegreiflich, wie München einen solchen Künstler so leichtherzig ziehen lassen konnte. Er brachte Brahms' II. Sinfonie in D, Pfitzners Ouvertüre zu Kätchen von Heilbronn, Wagners Siegfried-Idyll und den Carneval romain von Berlioz, alles in einer von Stück zu Stück sich steigernden Meisterschaft, das Orchester zu Leistungen inspirierend, die niemand für möglich gehalten hätte. Wenn der Satz, daß ein Orchester nicht allerersten Ranges in der Hand eines genialen Dirigenten zu vollendeten Leistungen befähigt werden kann, noch zu beweisen gewesen wäre, so wäre es hier geschehen. Walter wurde enthusiastisch gefeiert.

Von den Solistenkonzerten, deren es jeden Abend zwei bis drei gibt, und unter denen die Ausländerkonzerte einen immer breiteren Raum einnehmen, auch nur die wichtigsten anzuführen, geht über den Rahmen dieses Berichts. Vielleicht läßt sich einiges später nachholen.

LONDONER SPAZIERGÄNGE

Sir Landon Ronalds Autobiographie — Mitja Nikisch — Eine neue Konzertidee von Backhaus — Balokovich, der jüngste Geigentitane — Das Léner-Quartett.

Von S. K. Kordy

Man muß mit aufrichtiger Genugtuung gestehen, daß es einem förmlich wohltut, ein Buch entdeckt zu haben, das uns von der Möglichkeit belehrt, Bescheidenheit auch unter großen Musikmenschen zu finden. — Die Welt, in der man Musik macht, ist so mächtig angewachsen, daß man kaum noch Zeit findet, allen großen Talenten mit gebührender Würdigung zu folgen. Die

öffentliche Meinung, dieses groß angelegte Tribunal, findet bald heraus, wen sie zu ihren Lieblingen erkoren, wen sie für wert und würdig hält, berühmt zu machen.

Einer von den Auserkorenen heißt Landon Ronald. London hat ihn von früher Jugend auf großgezogen, hat alle Phasen seines Fortschrittes verfolgt und ihn gleichsam verhätschelt, um ihn dann, als die Zeit herankam, als großen Musikmann zu proklamieren. — Es bleibt sonach eine unbestrittene Tatsache, daß es ungemein schwierig erscheint, über seine eigene Person und sein Wirken zu schreiben, ohne jeder Selbstüberhebung geziehen zu werden. Ich habe oft bei öffentlichen Anlässen Musikpädagogen und andere, die es werden wollten, und vielen, die Musik auf ihre Fahne geschrieben, reden gehört, wo das Substrat des zusammengetragenen Stoffes bald ausfiel, um dem lieben „Ich" Platz zu machen. So las ich zu unzähligen Malen Artikel aus den Federn von Künstlern, die jeder Bescheidenheit feindselig gestimmt zu sein schienen. Daher erscheint es um so erfrischender, wenn man endlich einmal das Buch eines Musikers erwischt, der sich vor allem höchst bescheiden und unaufdringlich gibt und nebenbei Anekdoten, gegen sich gerichtet, zum Besten gibt.

In einem voluminösen Band, der unter dem Titel: „Variations on a personal Theme" (bei Hodder and Stoughten Limited, Toronto, London, New York) jüngsthin erschien, hat Sir Landon den Beweis erbracht, daß ein großer moderner Musiker nebst andern hervorragenden Eigenschaften auch bescheiden sein kann.

Er beginnt seine Autobiographie von seinem zehnten Jahre an und schildert seinen Entwicklungsgang bis auf den heutigen Tag. Den ersten Klavierunterricht erhielt er von seiner Mutter. Sie versäumt keinen Tag, beim Üben anwesend zu sein, damit der Fortschritt um so beschleunigter werde. — Wie er dann als Student in die Royal College of Music aufgenommen wurde und dort bald unter Leitung seines Harmony-Professors gewaltige Fortschritte machte, wie er sich zum brillanten Pianisten entwickelte, um als blutjunger Student von 98 Bewerbern als Sieger für das Spielen des Klavierparts in Wormsers „L'Enfant Prodique" hervorzugehen, wie er als Korrepetitor in die Covent Garden Oper gelangte, die zu jener Zeit unter der unvergeßlichen Leitung von Sir Augustus Harris stand — das ist alles in derart anziehender und spannender Weise geschildert, daß man das Buch kaum niederlegen kann, ohne es zu Ende gelesen zu haben. — Wie er dann durch Covent Garden zur Melba als ausschließlicher Begleiter am Klavier und auf ihren Konzertreisen gekommen, wie er das erstemal dirigierte und endlich, wie er von einer kleinen Armee von Bewerbern als Prinzipal der Londoner Guildhall School of Music ernannt wurde — einer Musikschule mit über dreitausend Schülern —, das alles erzählt Sir Landon in derart interessanter und anregender Weise, daß man gern den zweiten Band aufschlagen würde, der aber leider nicht existiert. Als Dirigent steht Sir Landon an der Spitze seiner englischen Kollegen. Auch als Komponist hat er sich durch zahlreiche Lieder und Orchesterwerke, von denen in erster Reihe seine sinfonische Dichtung: „Winters Night" und seine „Suite de Ballett", die Ballette: „Britannias-Realm", „Entent Cordiale" und zahlreiche sogenannte Incidental-Musiken, seine großangelegte „Geburtstags-Ouvertüre", einen bedeutenden Namen erworben. Seine Autobiographie wurde von der gesamten Londoner Tagespresse und Fachpresse mit großem Wohlgefallen aufgenommen. Kein Wunder. Man fand so viel Bescheidenheit und — Takt darin, eine Eigenschaft, die oft manchem Musiker abgeht!

Lange noch, bevor der junge Nikisch seinen Fuß auf englisches Gebiet gesetzt hatte, war die Reklametrommel in etwas unheimlicher Weise in Bewegung gesetzt worden. Man schrieb und beschrieb die außerordentlichen Leistungen des jungen Künstlers. Der große Name und die enorme Popularität, deren sich sein verewigter Vater in London erfreut hatte, halfen mit dazu, den Mund unserer großen Kunstgemeinde wässerig zu machen. Man erwartete viel, und man war nicht im geringsten enttäuscht. Mitja Nikisch ist ein Virtuose vom Scheitel bis zur Zehe, seine Technik geradezu verblüffend. Seine Auffassung und Wiedergabe der Brahmsschen Sonate in F-Moll op. 5 war nichts Geringeres als eine Meisterleistung. Alles war so fein, so plastisch herausgearbeitet, daß selbst die düstern und stellenweise trockenen Stellen durch seinen gehaltvollen Vortrag geradezu erhaben schienen. — Dagegen fehlt ihm heute noch der richtige Impuls, das wahre Erfassen Chopinscher Musik. Wenn man kurz vor ihm den fünfundsiebzigjährigen Pachmann chopinisieren hörte, dann fühlte man erst recht den Mangel des wirklich erhabenen und rechten, des kunsthaften Tempo rubato. Dagegen spielte er von Liszt: „Les jeux d'eaux à la Villa D'Este" und die „Legende de St. François de Paul marchant sur les flots" in entzückender Weise. — Wir sehen seinem Wiederauftreten mit außerordentlicher Spannung entgegen. Die Frage bleibt jetzt nur: Wird es wieder als Pianist oder etwa als Dirigent sein?! Der Umstand, daß sein enorm entwickeltes rhythmisches Gefühl so überwältigend in seinem Spiele hervortritt, läßt die Vermutung aufkommen, daß er mit der Zeit in die Fußtapfen seines unvergeßlichen Vaters treten wird.

Ob eine neue Idee für den Konzertsaal auch zugleich eine gute Idee ist, das hat der Klaviervirtuose Wilhelm Backhaus nicht eben befriedigend beantwortet. Er gab ein Rezital mit der etwas merkwürdigen Überschrift: Ein Konzertrezital in Cis-Moll. Das ganze Programm bestand nämlich nur aus Stücken in Cis-Moll. Er begann mit dem in London noch immer populären Prélude von Rachmaninoff (dessen Grundidee und Aufbau, nebenbei gesagt, einer Hellerschen Etüde entnommen ist). Siehe Edition Steingräber Heft 3 Nr. 20 D-Moll. Sodann folgte die „Mondschein"sonate in einem etwas zu pedantenhaften Vortrag, der die Schumannschen Etudes Symphoniques in herrlichem Vortrag gefolgt waren. Von hier ging es zu größeren Gruppen von Chopin und Liszt. All das spielte der Künstler mit abgeklärter Virtuosität, und der Beifall war überwältigend. Backhaus zählt heute zu den großen Pianisten, und seine Londoner alten Freunde und Verehrer sind nachgerade Legion. Wir wollen hoffen, daß sein nächstes Erscheinen auch anderen Tonarten als Cis-Moll zugute kommen wird. Ein Programm aus modernen Novitäten zusammengestellt, dürfte sich als bessere Idee erweisen.

Ein Geiger von imponierender Größe ist Balokovich. Was er vor Jahren, als er zum ersten Male hier auftrat, versprach, das hat er auch heute wirklich gehalten. Er ist geradezu wunderbar. Ton und Auffassung lassen sofort den großen Geiger erkennen. Das ganze Um und Auf des virtuosen Geigenspiels hat er in seiner Gewalt. Seine linke Hand ist einfach phänomenal. Abgesehen von der stürmischen Aufnahme des Wieniawskischen Konzertes, spielte er die zweite (jüngst im Verlage von Winthrop Rogers erschienene) Sonate von John Ireland mit großer Bravour, wofür ihm der dichtbesetzte Saal förmlich zujubelte. Es ist ein Werk von erfrischender Erfindung, sehr effektvoll für das Soloinstrument, mit einem Klavierpart, der dem jungen Komponisten zur vollen Ehre gereicht. Sie ist eine würdige Nachfolgerin ihrer ersten Schwestersonate. Um ihre Popularität zu beschleunigen, hat die hiesige Columbia-Firma das Werk als Gramophone-Spezialität in den Handel gebracht. Zu derartiger Zuflucht ist man heute in London genötigt, um ein modern klassisches Werk auch den großen Massen zugänglich zu machen. — Wunderbare Zeiten!

Wir lesen heute so oft und ausführlich von der neuen musikalischen Richtung. Es sollte richtiger: von der neuen musikalischen Hinrichtung heißen. Den schlagendsten Beweis hierfür lieferte das Budapester Léner-Quartett mit der Uraufführung einer Serenade des Budapester Akademieprofessors Kodály. Schon der Name der neuen Komposition ist, milde gesagt, eine Irreführung. Entsprechender wäre die Bezeichnung: Suite, dieser etwas länglich ausgesponnenen Streichserenade, die aus drei Sätzen besteht, und zwar Allegramente, Lento ma non troppo und Vivo. Am meisten ärgert einem das geistvolle Aufgebot von Ideen, die nachgerade meisterhafte Durcharbeitung des Motives im zweiten Satz, mit den tremolierenden Geigen und der feinen Melodie in der Bratsche. Der letzte Satz atmet ebenfalls viel Geist. Und all das in Harmonien, die in ihren Grundfesten erschüttert werden. All das zur Frönung der leider modern gewordenen Dissonanzen. Warum soll ein Komponist, der gerade gehen kann — hinken! Ein musikalischer Schöpfer von diesem auserlesenen Können, mit Eigenschaften, die heutzutage nur selten in Kammerkomponisten anzutreffen sind, sollte es sich zweimal überlegen, ehe er seinen Geist und sein Talent dem Dissonanzenteufel verschreibt. Wenn Kodály eines Tages umlenken will, dann kann die Welt Großes, vielleicht Erhabenes von ihm erwarten. Er ist ein Talent — nein, er ist ein Genie, das im ehrlichen Dienste der Kunst ganz Ausgezeichnetes leisten könnte. — Die beiden andern Nummern des Programms enthielten das Streichquartett op. 11 in D-Dur von Tschaikowsky mit seinem populären Andante Cantabile und das Quartett op. 131 in Cis-Moll von Beethoven. Das Quartett, bestehend aus den Herren: Jenö Léner, Joseph Smilovits, Sándor Roth und Imre Hartman, hat entschieden gefallen. Es geht ein so recht ungarischer Zug durch ihre Spielweise. — Man wird wieder einmal ganz unversehens an seine Heimat erinnert!

Neuerscheinungen

Weißmann, Adolf: Verdi. Biographie. Gr. 8°. 224 S. Stuttgart-Berlin 1922. Deutsche Verlagsanstalt.

Korngold, Julius: Die romantische Oper der Gegenwart. Kritische Aufsätze. Gr. 8°. 241 S. Wien 1922. Ricola-Verlag.

Musik und Schule. Herausgegeben vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin. Gr. 8°. 88 S. Leipzig 1922. Quelle & Meyer.

Schipke, Dr. Max: Gesang. Aus der Sammlung: Handbücher für den Arbeitsunterricht. Herausgegeben von Dr. O. Karstädt und G. Wolff. Gr. 8°. 128 S. Langensalza 1922. Verlag von Julius Beltz.

Heckel, Karl: Nietzsche. Sein Leben und seine Lehre. 8°. 259 S. Leipzig 1922. Reclams Universal-Bibliothek.

Scharwenka, Xaver: Klänge aus meinem Leben. Erinnerungen eines Musikers. gr. 8°. 144 S. Leipzig 1922. K. F. Koehler.

Preuß, D. Dr. Hans: Bach, Mozart, Wagner. Aus: Lebensideale der Menschheit. 3. Heft. 2. Aufl. Leipzig 1922. A. Deichertsche Verlagsbuchhandlung Dr. Werner Scholl.

Bach-Jahrbuch. 18. Jahrgang 1921. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. Leipzig 1922. Breitkopf & Härtel.

Besprechungen

Musikalische Volksbücher. Herausgegeben von Adolf Spemann. 8°. Stuttgart, J. Engelhorns Nachf.

Hermann Abert, Goethe und die Musik. (128 S.)
Karl Grunsky, Anton Bruckner. (126 S.)
E. T. A. Hoffmann, Musikalische Dichtungen und Aufsätze. (372 S.)
Musikeranekdoten, gesammelt von H. Hollerop. (125 S.)
Musikalischer Zeitenspiegel, H. J. Moser. (124 S.)
Hermann Sommer, Laute und Gitarre.
Hermann Unger, Musikalische Laienfibel. (130 S.)

Man kann es als ein Merkmal der gegenwärtigen Musikentwicklung ansehen, daß das Interesse für Bücher über Musik größer ist wie für zeitgenössische Tonkunst. Es ist auch erstaunlich, was trotz aller mißlichen Zeiten immer noch auf dem musikalischen Büchermarkt erscheint, und mit welchem Wagemut einzelne Verleger vorgehen. Eines der mutigsten Unternehmen in dieser Hinsicht dürfte das des Stuttgarter Verlags J. Engelhorn Nachf. sein, der gleich mit über einem halben Dutzend „Musikalischer Volksbücher" vorgetreten ist und weitere Nummern dieser schmucken, gelb gebundenen Bände in Aussicht stellt, die den Zweck haben sollen, einen „Beitrag zur musikalischen Volksbildung zu liefern und auf diese Weise mitzuarbeiten an der Erhaltung und steten Neubildung eines unserer edelsten Güter, der musikalischen Kultur". Erfreulicherweise wird dieses Ziel nicht auf mehr oder weniger ausgetretenen Pfaden zu erreichen gesucht, indem z. B. immer und immer wieder kleinere Biographien bedeutender Musiker vorgelegt werden. Eine einzige derartige Arbeit liegt vor, Karl Grunskys „Anton Bruckner", und hier steht man nichts Überflüssigem gegenüber. Denn über Bruckner mit Sachkenntnis und Begeisterung zu schreiben, ist heute noch ein wirkliches Verdienst, so daß man das diesen Bedingungen entsprechende kleine Buch warm empfehlen darf, zumal es in seinem Anhang über Fragen der Bruckner-Chronologie bestens unterrichtet. Freilich, die heutige Erklärung Bruckners ist reichlich einseitig geworden, die Phantasie hat man so gut wie verbannt, wie denn auch jeder heutige Brucknerianer das Recht zu haben glaubt, Kretzschmars Analysen der Brucknerschen Sinfonien im „Führer" in Bausch und Bogen zu verwerfen. Was gilt's, seine Besprechung der „Romantischen" wiegt denn doch sehr, sehr viel lediglich formal Geschautes der Brucknerforscher auf! Damit soll ihr Hauptverdienst, daß es ihnen gelungen ist, an Bruckner einen ganz eigenen Maßstab zu legen, keineswegs geschmälert werden. Jedenfalls steht aber auch bei Grunsky das allgemeine Kapitel über „die künstlerischen Formen und Mittel" bedeutend höher als das spezielle über die Sinfonien.

Dann aber die andern Bände in weiterer kurzer Anzeige. An erste Stelle wäre da Hermann Aberts „Goethe und die Musik" zu setzen, wo zum erstenmal unternommen wird, Goethe auf diesem Gebiet gerade auch aus seiner Zeit zu erklären, eine notwendige Arbeit, die endlich einmal getan werden mußte. Daß bei

einem Abert auch sonst noch manches abfällt, bedarf der Anmerkung kaum. Daß auf Goethes Stellung zu Fragen der wissenschaftlichen Theorie — ein ganz eminentes Kapitel — nicht eingegangen wird, sei für diejenigen bemerkt, denen gerade dieser „Goethe und die Musik" besonders interessant ist. Wieder etwas ganz anderes hat H. J. Moser in seinem „Musikalischen Zeitenspiegel" unternommen. Überaus belesen, gibt er in historischer Reihenfolge sowohl von Fachleuten wie Laien herrührende Aussprüche vornehmlich über die Wirkung der Musik, aber nicht als Sammlung, sondern fortlaufend durch Bemerkungen verbunden und in einzelne Kapitel geteilt. Auch hier geht der Fachmann keineswegs leer aus, indem Moser oft zu recht verborgenen Quellen gelangt. Sehr willkommen wird der Lauten- und Gitarrenwelt das Büchlein H. Sommers „Laute und Gitarre" sein, das zugleich Forderungen erhebt, der Laute die frühere, hochmusikalische Bedeutung wieder zu gewinnen. Der Verfasser hätte da allerdings viel mehr „auspacken" können, er macht aber immerhin willkommene Literaturangaben und gibt ferner „Ratschläge für Spielweise und Ankauf". Treffliche Abbildungen erhöhen den Wert der Ausführungen. In seiner „Musiktheoretischen Laienfibel" sucht Hermann Unger das Gebiet der Tonkunst auch Laien zugänglich zu machen, eine Arbeit, die immer nur teilweise glücken kann. Unbedingt steht man aber einer mit großer Liebe geschriebenen, größeren Schrift gegenüber, über deren Charakter immerhin die einzelnen Kapitel orientieren. 1. Das künstlerische Schaffen. 2. Die Sonderstellung der Musik. 3. Die formalen Elemente der Musik. 4. Die formbildenden Mittel. 5. Die musikalischen Formen. 6. Die Gattungen der musikalischen Werke. Auf besondere Sympathien dürften die von H. Hollerop gesammelten „Musikeranekdoten" stoßen, zumal sie größtenteils gut erzählt sind. Wie kommt aber so etwas wie auf S. 49 in eine derartige Sammlung, wo Wagner, Liszt und Bülow als „junge Leute" zusammengespannt werden! — Zu einem stärkeren Band (372 S.) hat E. T. A. Hoffmanns musikliterarisches Lebenswerk Anlaß gegeben, von dem in den „Musikalischen Dichtungen und Aufsätzen" das Wichtigste in einer trefflichen Auswahl A. Spemanns hier geboten wird. Man findet z. B. auch den Abschnitt über „Lied und Arie", der anläßlich von Hoffmanns 100. Todestag in unsrer Zeitschrift zum Abdruck gelangt ist. Kurz, man sieht, daß die Sammlung außerordentlich vielseitig angelegt ist und ihrem Zweck, musikalische Volksbücher zu bieten, wirklich entspricht. -s.

Paul Klengel, Vier Fantasiestücke op. 55; Vier Charakterstücke op. 57; Drei Legenden op. 58; Bilder der Erinnerung op. 60; Drei lyrische Vortragsstücke op. 61; alles für Klavier. Berlin-Leipzig, N. Simrock.

Der ältere Bruder des berühmten Leipziger Cellisten Julius Klengel bekennt sich zur nachromantischen, gleichermaßen durch Schumann und Mendelssohn, wie durch Brahms gegangenen Leipziger Schule. Brahmssisch fein und sauber im Detail durchgezeichnet und von vorbildlicher Stimmführung ist namentlich der Satz dieser mit meisterlichem und absolutem Können gestalteten Stücke, die samt und sonders ins Gebiet edler, natürlicher, gemütbeseelter Hausmusik von sinniger, weichelegischer und sanft und vornehm abgedämpfter Art fallen. Sie ist so schlicht und echt deutsch wie innerlich anheimelnd und harmonisch. Dr. W. Niemann

Fr. Wiedermann, op. 14, Weihnachtsalbum für eine Singstimme und Klavier-(oder Harmonium-)begleitung. Leipzig, Steingräber-Verlag.

Eine vortreffliche, 84 Nummern enthaltende Sammlung wertvoller alter und neuer Weihnachts- und Neujahrslieder. Th. Raillard

Kreuz und quer

Der heutigen Musiker Stoßseufzer.

Folgendes uns zugesandte Gedicht, das ja wirklich keinen Anspruch auf dichterische Qualitäten erheben will, möchten wir unsern Lesern nicht vorenthalten, weil leider das Thema allzu aktuell ist und den und jenen in seiner Misere etwas ergötzen wird.

Ach was sind das heute
Doch für arme Leute,
Die ihr Leben der Musik geweiht.
Denn für Chopinlehrer,
Bach- und Brahmsverehrer
Ist es wirklich eine schlimme Zeit.
Man muß unterrichten,
Auf viel Glück verzichten,
Und es kommt nicht viel dabei heraus;
Denn vom Stundengeben
Kann kein Mensch mehr leben,
Der nicht ab und zu sich pumpt zu Haus.

Selbst beim Konzertieren
Muß der Geldsack frieren,
Viel zu billig schuftet der Solist.
Ach es glaubt ja keiner,
Leider auch nicht einer,
Daß sein Spielen eine Arbeit ist.
Wenn er, eh' er reiste,
Im Hotel erst speiste,
Ist zu Ende bald sein Honorar.
Doch was hilft es schließlich,
Daß er wird verdrießlich,
Wenn sein Vortrag nur erfolgreich war. Bertha Hieley

Ein Freigewordener. Am 25. Dezember 1922 vollenden sich 30 Jahre seit dem Ableben des Dresdener Orgelvirtuosen und Komponisten Carl Aug. Fischer. Sein Schaffen entbehrt nicht einer bestimmten geschichtlichen Bedeutung: als Erster — früher als Alex. Guilmant — verband er in Sinfonien und sinfonischen Einzelsätzen die moderne Orgel mit dem Beethovenorchester. Und abseits steht er mit seinen Werken für Orgel allein von dem breiten Strom der Bachrenaissance, der über Brahms zu Reger führt. Einen Spätromantiker hat man ihn genannt. Ein Beethovener war er, von der persönlichen Berührung mit Liszt mehr entzündet als formell beeinflußt. Aber neben dieser historischen Stellung haben seine besten Werke Dauerwert, wirken, wo sie recht zu Gehör kommen, mit ihrer Kraft und ihrer Zartheit, mit ihrem Ernst und ihrem Humor auch heute noch in unverwelklicher Frische. Das wissen scheinbar recht wenige, und die Hoffnung einer kleinen Fischer-Gemeinde auf Neudrucke wird unter den obwaltenden Verhältnissen größtenteils zuschanden. Zu finden sind die meisten Werke Fischers bei Fr. Schuberth jun. (Leipzig), einiges Wenige verstreut bei Schlesinger (Berlin), Fürstner (Berlin), Brauer (Plötner) (Dresden), Kahnt (Leipzig) u. a. Seit geraumer Zeit mit den Vorarbeiten zu einer ausführlichen Darstellung des Fischerschen Lebens und Schaffens beschäftigt, wäre ich ebenso dankbar für Zusendung persönlicher Erinnerungen, Überlassung von einschlägigen Briefen, Konzertberichten u. dgl., wie ich bereit bin, meinerseits nach Kräften mit Auskünften, Fischer betreffend, zu dienen.

F. L. Schnackenberg, Plauen i. V.

Georg **Göhlers** Spieloper: Prinz Nachtwächter erfuhr am 2. Dezember im Altenburger Landestheater unter der Leitung des Komponisten ihre auch äußerlich überaus erfolgreiche Uraufführung. Vielleicht bedeutet diese Aufführung einmal ein Datum in der deutschen Operngeschichte, weil an diesem Tage der Beweis erbracht worden sei, daß die bereits totgeglaubte deutsche Spieloper ihre Lebenskraft wieder bewiesen habe. Davon abgesehen, läßt sich schon heute mit Bestimmtheit sagen, daß die Oper überaus starke Qualitäten aufweist und ihre Eigenart, die zugleich die der Gattungen in ihren höheren Erscheinungen überhaupt ist, in einer glücklichen, sich wie von selbst ergebenden Verbindung von gesunder Volkstümlichkeit mit den Prinzipien der höheren, der eigentlichen Kunstmusik besteht. Daß über ein derartiges Werk unsere Zeitschrift ausführlich zu berichten haben wird, ist selbstverständlich. Vorläufig einmal diese kurze Anzeige nebst der Anmerkung, daß die Altenburger Oper eine überraschend gute Aufführung zustande brachte.

München. Eine Reihe führender deutscher Musikverlage veranstaltete in der Zeit vom 3.—10. Dezember in München eine Ausstellung von Musikalien und Musikbüchern. Im Rahmen dieser Ausstellung fanden Konzerte und Vorträge statt, die eine Übersicht über die Tätigkeit der Musikverlage auf dem Gebiet des Liedes, der Instrumental- und Kammermusik boten. So veranstaltete der Steingräber-Verlag ein Sonderkonzert mit vierhändigen Klavierstücken von L. Dité, M. Frey, Söchting und Kleinmichel (Weihnachtssonate), Kinderliedern, Kinderreigen und Singspielen von Bernh. Schneider und zweihändigen Klavierstücken von Popp, Bolck, Braun, Cämmerer und E. Baeker. Als Ausführende waren hervorragende Münchner und auswärtige Solisten und Kammermusikvereinigungen gewonnen worden. Einen genaueren Bericht über diese bedeutsame Veranstaltung hoffen wir im nächsten Heft veröffentlichen zu können.

Bonn. Anläßlich der Versteigerung der Musiksammlung aus dem Nachlaß Dr. Erich Priegers (Bonn) durch die M. Lempertzsche Buchhandlung und Antiquariat wurden zum Teil ganz enorme Preise erzielt. So brachte das Textbuch zu Händels Julius Cäsar aus dem Jahre 1725 160000 Mark, Joh. Seb. Bachs sämtliche Werke (Bachgesellschaft) 2 Millionen, die Denkmäler der Tonkunst in Bayern 900000 Mark, Mozarts sämtliche Werke 1 Million Mark, ein Präludium und Fuge (Nürnberg 1725) von Pachelbel 100000 Mark usw.

Breslau. Hier haben sich Charlotte Molschner, Käthe von Zawalzky, Georg Ackerhalt und Otto Meister zu einem „Breslauer Volksliederquartett“ zusammengeschlossen. Es bezweckt die Pflege des deutschen Volksliedes und der volkstümlichen Quartette.

Das Leipziger philharmonische Orchester ohne Dirigent und in Gefahr der Auflösung. In aller Kürze sei berichtet, daß zwischen dem genannten Orchester und seinem Gründer und Dirigenten L'hermet derartige Differenzen eingebrochen waren, daß dieser dem Orchester die Kündigung zustellen ließ. Die Hauptgründe sind wirtschaftlicher Natur. Es stellte sich für L'hermet als immer unmöglicher heraus, die Finanzierung seines Orchesters zeitgemäß zu gestalten, so daß dieses, das drei Jahre hindurch für seinen Dirigenten gewissermaßen durch Dick und Dünn gegangen war, sich auch aus künstlerischen Gründen gegen diesen wandte und sich offenbar von einem neuen, künstlerisch durchgreifenderen Dirigenten eine bessere finanzielle Regelung versprach. Daran vermögen wir nicht zu glauben, vielmehr kommt es darauf an, daß die Stadt sich des Orchesters wirklich annimmt, um dann zur Wahl eines geeigneten Dirigenten zu schreiten. Heute brächte selbst der gefeiertste Dirigent nicht das Wunder zustande, ein Privatorchester ohne entscheidende Subvention halten zu können. Kommt es nicht zu einer solchen, so dürfte das Schicksal des Orchesters über kürzer oder länger besiegelt sein.

Des Leipziger Komponisten Georg Kiessig erfolgreiches Orchesterwerk „Totentanz“ ist nun auch in Mainz unter Gorter und in Karlsbad unter Manzer zur Aufführung gelangt.

An die Komponisten handschriftlicher Orchester- und Chorwerke

Die heutigen Zustände haben, was die Aufführung neuer ungedruckter Orchester- und Chorwerke betrifft, vollkommen andere Verhältnisse herausgebildet. Indem die allermeisten Komponisten derartiger Werke keine Aussicht haben, diese gedruckt zu sehen, ist es ihnen auch zu einem guten Teil unmöglich geworden, diese zur Aufführung zu bringen. Wohl versucht der einzelne Komponist, seine handschriftlichen Partituren an Dirigenten gelangen zu lassen; jeder Komponist aber, der auf diese Weise vorzugehen suchte, weiß, mit wie viel Schwierigkeiten und Umständen dies verknüpft, wie erfolglos dieser Weg vielfach ist und welche Not er oft hat, seine Partituren wieder zurückzubekommen. Anderseits hat ein Dirigent, der dies und jenes Werk zur Aufführung bringen möchte, ebenfalls Schwierigkeiten, es zu erhalten, usw. Aus all diesen Gründen kann man noch von einer besonderen Komponistennot sprechen. Um diesen Übelständen möglichst abzuhelfen, hat der Verlag der Z. f. M., sowohl aus eigener Initiative, wie mehreren derartigen Anregungen folgend, in Erwägung gezogen, eine

Verleih-Zentrale

von handschriftlich vorhandenen modernen Chor- und Orchesterwerken einzurichten. Im einzelnen ist an folgendes gedacht: der Komponist liefert das vollständige Material des Werkes, sowohl Partitur wie Stimmen, an die Zentralstelle ab. Die einzelnen Werke werden genau notiert (Ausdehnung des Werkes, Besetzung etc.), der Öffentlichkeit in dieser und jenen Weise bekannt gegeben, wie nun die Zentrale die geschäftliche Vermittlung übernimmt. In Übereinkunft mit den Komponisten wird der Preis für die leihweise Überlassung des Werkes und seines Aufführungsmaterials bestimmt, und soll nach Abzug aller Unkosten die betreffende Summe lediglich dem Komponisten zufallen. Der Verlag der Z. f. M. verzichtet ausdrücklich auf jegliche geschäftlichen Einnahmen. Jederzeit soll auch der Komponist, nach Ablauf der eingegangenen Aufführungsverpflichtungen, das Recht haben, das Werk zurückzuziehen, so er z. B. für dieses einen Verleger gefunden. Die Verleihzentrale sieht sich lediglich als Vermittlungsinstitut an, um den heutigen Komponisten in ihrer schweren Notlage beizustehen. Zunächst handelt es sich einmal darum, daß uns auch von anderen Komponisten zustimmende Äußerungen zugehen, wobei wir zugleich weiteren Vorschlägen zur Ausgestaltung dieser Verleihzentrale entgegensehen. Daß einzig und allein ernste Musik in Frage kommt, setzen wir als selbstverständlich voraus.

Der Verlag der Zeitschrift für Musik

Notizen

Bevorstehende Uraufführungen

KONZERTWERKE

„Weihnachtskantate" nach Bibelworten in einem Vorspiel und zwei Teilen zusammengestellt, für gemischten Chor, vier Soli, Kinderchor und Orgel von Kurt Barth (Zeitz, Michaeliskirche).

Stattgehabte Uraufführungen

BÜHNENWERKE

„Prinz Nachtwächter", dreiaktige Spieloper von Georg Göhler (Altenburg, Landestheater).

„Amaya", nationale Oper von Guridi (Bilbao, Spanien).

KONZERTWERKE

Vier Orchesterlieder von J. Haas (Köln, Gürzenichkonzert).

„Ballade" und „Elegie" für Orchester von Egon Kornauth (Elberfeld, Sinfoniekonzert; deutsche Uraufführung).

Trio op. 27 von Egon Kornauth (Breslau, Trioabend Pozniak-Demau-Dechert).

Rhapsodie op. 1 von Paul Hasenclever (Berlin, Singakademie).

Violinkonzert D-Dur op. 22 von Serge Bortkiewicz (Prag, Philharmonische Konzerte).

„Belsazar", Ballade für Männerchor und großes Orchester von Gerard Bunk (Dortmund, Männergesangverein A. Lamberts).

„Die Macht des Liedes", Sinfonie für Männerchor, Mezzosopransolo, großes Orchester und Orgel von Karl Kämpf (ebenda).

Requiem von Hugo Kaun (Berlin, Liedertafel).

Sonate für Viola und Pianoforte op. 30 von Karl Hoyer (Chemnitz, städtische Kammermusikvereinigung).

Suite in D-Moll für Klavier op. 87 von Walter Niemann (Leipzig, Richard-Wagner-Verband Deutscher Frauen).

Erstaufführungen und Neueinstudierungen

2. Sinfonie von Hermann Bischoff (München, Konzertverein).

Sinfonische Variationen über ein eigenes Thema für großes Orchester op. 19 von J. v. Wertheim (Köln, Gürzenichkonzert).

Variationen über ein Thema von H. Berlioz von W. Braunfels (Dresden, Sinfoniekonzert).

9. Sinfonie von G. Mahler (Wiesbaden, Sinfoniekonzerte; Frankfurt, Museumskonzert).

Sinfonische Fantasie für großes Orchester op. 10 von H. H. Wetzler (Oldenburg, Landesorchester).

Quartett für Streichinstrumente C-Dur op. 26 von Ernst Toch (Leipzig, Gewandhausquartett).

Trio für Klavier, Violine und Violoncello H-Moll op. 27 von Egon Kornauth (ebenda).

„Das Meer", sinfonische Ode von Jean L. Nicodé op. 31 (Kiel, Lehrergesangverein).

Musikfeste und Festspiele

Chemnitz. Das Chemnitzer Stadttheater veranstaltet Anfang März eine Eugen-d'Albert-Festwoche, in deren Mittelpunkt die Erstaufführung der neusten Oper „Mareike von Nymwegen" stehen wird. Das Werk wird vorher in München und Breslau zur Darstellung gelangen.

Rostock. Schillings-Fest. Das Stadttheater frischte die alten Beziehungen Schillings' zu Mecklenburg wieder durch ein dreiteiliges Fest auf, das den Komponisten als Sinfoniker, Lyriker und Dramatiker zeigte. Schillings dirigierte selbst das Vorspiel zum 2. Akt der „Ingwelde", den „Seemorgen", das „Erntefest" aus dem „Moloch" und das Konzert für Violine und Orchester. In der Morgenfeier begleitete er seine Lieder auf dem Flügel. Seine eigentliche Bedeutung gewann das Fest durch die Ausführung des textlich und musikalisch auf Neubecks Anregung straffer bearbeiteten „Pfeifertages", der in der neuen Form, wie übrigens alle anderen sehr gut herausgebrachten Darbietungen, einen ausgesprochenen Erfolg hatte. Sp.

Musik im Ausland

Riga. R. Strauß' Salome wird in lettländischer Sprache im Laufe des Januar 1923 an der lettländischen Nationaloper in Riga aufgeführt werden.

Turin. Der Rosenkavalier wird am Teatro Regio in italienischer Sprache zur Aufführung kommen.

Basel. Waldemar v. Baußnerns zweiaktige musikalische Komödie „Satyros" wird in Basel ihre ausländische Uraufführung erleben.

Amsterdam. Das Concertgebouw-Orchester wird Anfang Januar unter Mengelbergs Leitung in Amsterdam und im Haag zwei Konzerte mit Werken Franz Schrekers veranstalten.

Moskau. In einer Reihe von Sinfoniekonzerten unter der Leitung Oskar Frieds werden gegenwärtig vor allem deutsche Werke geboten.

Prag. Am 26. November brachte der Deutsche Singverein Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" unter Leitung des Kapellmeisters Stuiber zur Erstaufführung.

Konservatorien und Unterrichtswesen

Die Not der Musikschulen. Die wirtschaftliche Vereinigung der Konservatorien und Musikschulen von Rheinland und Westfalen hat folgenden Notruf an den Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung gerichtet: „Die Konservatorien, Seminare und Musikschulen Rheinlands und Westfalens sind am Ende ihrer Kraft angelangt. Der gewaltige Kulturfaktor des musikalischen Bildungswesens liegt ausschließlich in privaten Händen. Wenn der Staat nicht helfend eingreift, sind die Besitzer sämtlicher Musikschulen in kürzester Zeit gezwungen, die Institute zu schließen. Was gedenkt der Herr Minister zu tun, um den Untergang des in jahrzehntelanger, mühsamer Arbeit aufgebauten gesamten Musikbildungswesens zu verhüten? Der Vorstand der Vereinigung bittet um Festsetzung eines Empfangstages zur mündlichen Berichterstattung über die Notlage."

Von Gesellschaften und Vereinen

Flensburg. Die Chorvereinigung „Euterpe", die sich durch Aufführungen großer Chorwerke bedeutende Verdienste um das Musikleben in Schleswig erworben hat, beging am Bußtag die Feier ihrer 40jährigen Tätigkeit durch eine Aufführung des Oratoriums Stabat mater von A. Dvořák.

Breslau. Der Breslauer Orchesterverein, dem eine außerordentlich wichtige Kulturaufgabe für die deutschen Gebiete Schlesiens zufällt, gerät durch die fortschreitende Markentwertung in immer ernstere Gefahr. Die Schlesische Zeitung, Breslau, veröffentlicht einen Aufruf, worin es heißt, daß es eine Ehrenpflicht der musikliebenden Kreise der Stadt ist, alles einzusetzen, um die seit 60 Jahren bestehende vornehmste Konzertvereinigung nicht nur am Leben zu erhalten, sondern ihr auch die bisherige künstlerische Höhe zu sichern und dabei vor allen Dingen den Mitgliedern des Orchesters ein menschenwürdiges Dasein zu ermöglichen.

Persönliches

Max Leitner, der langjährige Leiter der Bühnenmusik an den bayrischen Staatstheatern und Lehrer an der Akademie der Tonkunst in München, ist vor kurzem gestorben.

Karl Michael Ziehrer, der bekannte Wiener Operetten- und Walzerkomponist, starb in Wien im 80. Jahr. Mit ihm ist wieder ein Stück Alt-Wien dahingesunken. Die Wiener Zeitungen widmeten dem Verstorbenen ausführliche und stark empfundene Nachrufe.

Kammermusiker a. D. Prof. Werner, ein ausgezeichneter Cellist und Pädagoge, starb in München.

Kapellmeister Hartung (Rudolstadt), der frühere Leiter der Hofkapelle, starb in Rudolstadt im Alter von 44 Jahren.

Adolf Deppe, der bekannte Berliner Gesangspädagoge, zu dessen Schülern Kläre Dux und Ernst Kraus gehörten, starb im Alter von 88 Jahren in Berlin.

Prof. Robert Stark, ein ausgezeichneter Klarinettist und eine Autorität auf diesem Gebiet, ist am 29. Oktober in Würzburg gestorben. Außer einer großen theoretisch-praktischen Klarinettenschule stammen neben sonstigen Werken noch zwei sinfonische Dichtungen für großes Orchester, ein Blasquintett und eine Serenade für Hoboe und Klavier aus seiner Feder.

Musikdirektor Wöhlbier (Bremen), der langjährige Dirigent des im In- und Ausland bekanntgewordenen Musikkorps der II. Matrosendivision Wilhelmshaven, feierte kürzlich seinen 70. Geburtstag.

Ruland Ayßlinger, einem süddeutschen Komponisten, wurde von dem Speyergausängerbund der 1. Preis zuerkannt. Der Bund ernannte ihn aus diesem Anlaß zu seinem Ehrenmitglied und überreichte ihm mit der Urkunde ein Ehrenhonorar von 75000 Mark.

Prof. J. Kwast, der bekannte Pianist und Klavierpädagoge am Sternschen Konservatorium, Berlin, beging am 23. November die Feier seines 70. Geburtstages.

Dr. Hermann Erpf wurde vom badischen Unterrichtsministerium mit einem Lehrauftrag für Musiktheorie an der Universität Freiburg betraut.

Eugen d'Albert ist zur Zeit mit der Komposition einer neuen komischen Oper, deren Textbuch aus der Feder Karl Vollmoellers stammt, beschäftigt.

Georg Schneevoigt, der Dirigent des Stockholmer Konzertvereins, beging am 8. November seinen 50. Geburtstag.

BERUFUNGEN

Kapellmeister Hans Stieber (Halle) ist als Nachfolger Prof. Frischens nach Hannover zur Leitung von Sinfoniekonzerten, besonders aber zur Gründung einer dem Opernhause anzugliedernden Opernschule berufen worden.

Eduard Möricke, der erste Kapellmeister am Deutschen Opernhaus in Charlottenburg, wurde für eine Opernrundreise nach Amerika verpflichtet.

Oskar Daniel wurde als Gesangspädagoge an die Berliner Hochschule für Musik berufen.

Konzertnachrichten

Das Düsseldorfer Streichorchester e. V. (Chor- und Orchestervereinigung) veranstaltete am 13. November im Kaisersaal der Städtischen Tonhalle zu Düsseldorf ein großes Konzert im Rahmen eines Mendelssohn-Gade-Abends. Von Mendelssohn gelangten die Hebriden-Ouvertüre zur Aufführung und das Finale des I. Aktes der unvollendeten Oper „Loreley" für Sopransolo (Frl. Annemarie Wachtmann [Düsseldorf]), Chor und Orchester. Gade war vertreten durch „Frühlingsbotschaft" für Chor und Orchester sowie die Sinfonie Nr. VII F-Dur für großes Orchester. Das auf Mittwoch, den 15. November, im Rittersaal der Tonhalle angesetzte Stiftungsfest des Vereins mußte wegen der augenblicklich in Düsseldorf ausgebrochenen Unruhen auf den 3. Dezember verschoben werden. — Der jetzt auf ein 45jähriges Bestehen zurückblickende Verein hat, wie die handschriftlich vorliegende Vereinsgeschichte aufweist, eine Reihe von Dirigenten gehabt, deren Namen als Leiter und Vertoner in der Musikwelt einen guten Klang besitzen. Von 1877 an stand der Verein, damals Dilettanten-Orchesterverein genannt, unter Leitung von Karl Courvoisier, von 1885 an unter Hugo Willemsen, von 1891 an unter Robert Kratz, von 1897 an unter Georg Kramm, von 1902 an unter Friedenreich Schnabel, zu dessen Zeiten der Name in Düsseldorfer Orchesterverein gewandelt wurde. Gegenwärtig steht der Verein unter dem allerdings nicht mehr ganz zutreffenden Namen Düsseldorfer Streichorchester bereits im zehnten Jahre unter der Leitung von Theo Jung. Jährlich tritt der Verein, abgesehen von kleineren Veranstaltungen, mit vier großen Konzerten an die Öffentlichkeit, deren Ertrag durchweg zu wohltätigen Zwecken bestimmt ist, und wobei Beethoven, Gade, Mendelssohn, Mozart, Schubert und Schumann besonders gepflegt werden. W. K.

Duisburg. Paul Scheinpflug hob im zweiten Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters eine Orchestersuite des Wiener Komponisten Egon Kornauth (Werk 20) erfolgreich aus der Taufe. Die vierteilige Schöpfung, welche im melodisch dankbaren langsamen Satze (Notturno) ihre tiefsten Werte birgt, interessierte sonst namentlich in den Ecksätzen durch einen erfrischenden Zug, der formal aus gesunder Gestaltungskraft des motivischen Gewebes quillt.

Über die Reise des Dresdner Kreuzchors nach Holland liegen eingehende Presseurteile vor. Der Chor hat unter seinem Leiter Prof. Otto Richter in einer Reihe Städte mit außerordentlichem Erfolg konzertiert. Die Teilnahme des Publikums beweisen folgende Worte aus dem „Allgemeen Handelsblad" (Amsterdam): „Die Kathedralen und Säle waren gedrängt voll, das große Konzertgebouw in Amsterdam, trotz des gleichzeitig dort stattfindenden Französischen Musikfestes derartig gefüllt, wie seit dem Mahlerfeste 1920 nicht." „So ein Andrang ist in Leyden außer vielleicht bei den 3. Oktober-Festen (Hollands Befreiungstag) noch niemals vorgekommen. Sollte der Kreuzchor einen kleinen Begriff bekommen haben, wie voller Enthusiasmus das anströmende Publikum war?" so schreibt das „Leydensche Dagblad". Den Aufführungen wohnten viel bekannte Persönlichkeiten bei, so in Utrecht der Kommissar der Königin, Graf van Lynden van Sandenburg, im Haag der holländische Außenminister van Karnebeek van Rosande, der deutsche Gesandte Frhr. Lucius von Stödten, in Amsterdam die Musiker Mengelberg, Röntgen, Dr. Scheurleer u. v. a. Im Haag hielt im Gebouw van Kunsten en Wetenschappen Prof. Dr. Sleeswyk aus Delft an die Hörerschaft eine begeisterte Ansprache, die mit den Worten schloß: „Die Erhaltung des Dresdner Kreuzchors ist nicht nur eine deutsche, sondern eine europäische Angelegenheit!"

Der Dortmunder Männergesangverein e. V. (Musikdirektor A. Lamberts) brachte in seinem Konzert am 10. Dezember zwei Männerchöre mit Orchesterbegleitung zur Uraufführung, und zwar: „Belsazar"-Ballade für Männerchor und großes Orchester von Gerard Bunk (Dortmund) und „Die Macht des Liedes", Sinfonie für Männerchor, Mezzosopransolo, großes Orchester und Orgel von Karl Kämpf (Berlin). Beide Werke sind dem Männergesangverein und seinem Chormeister gewidmet.

Borna. Eine dem Andenken Heinrich Schütz' völlig gewidmete kirchenmusikalische Aufführung veranstaltete Kantor Laube unter der solistischen Mitwirkung von Frau Pfeiffer-Siegel und des Organisten Nitschke.

Berlin. Das erste Konzert der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik brachte unter Ansermeks Leitung Werke von Albert Roussel (Fête de printemps) Busoni, Debussy (3 Nokturnos) und Strawinsky (Faire du printemps).

Köln. J. Wertheims „Sinfonische Variationen für großes Orchester" errangen im II. Gürzenichkonzert unter H. Abendroths Leitung einen durchschlagenden Erfolg.

Hannover. Das städtische Opernhaus brachte Händels Julius Cäsar in der Bearbeitung von Dr. Oscar Hagen, die anläßlich der Göttinger Händelfestspiele zur heutigen Uraufführung gelangt war, als erstes Theater mit eigenen Kräften und ohne besonderen Anlaß zur Aufführung. Der Erfolg war außerordentlich stark. Überhaupt scheint sich Hannover darauf zu besinnen, daß es einst zu Händel besondere Beziehungen hatte. So wurde letzthin in der Mozartgemeinde Händels Kantate Apollo und Dafne, umrahmt von zwei Concerti grossi, zweimal mit großem Erfolg wiedergegeben, ein drittes Mal in den Festsälen des Peiner Walzwerks, einer Kulturgründung der Großindustrie, und eine vierte Aufführung ist für den Januar im Hannoverschen Künstlerverein geplant.

Ratibor. Unter Mitwirkung namhafter Solisten und unter Leitung des Musikdirektors Ottinger veranstaltete die Singakademie eine Aufführung von Händels „Samson".

Berlin. Im Russischen Romantischen Theater (Apollotheater) kamen die kleine Pseudoglucksche Oper: „Maienkönigin", eine Pantomime „Bajarenhochzeit" von Glinka, Rimski-Korsakow und Dargomijsky, „Tamara" von Lermatow mit der Musik von Rubinstein und „Harlekinade" von Romanoff mit der Musik von Drigo zur Aufführung.

Stuttgart. Das Württembergische Landestheater veranstaltete vom 29. November bis 12. Dezember einen Hans-Pfitzner-Zyklus, wobei sämtliche dramatischen Werke, die Kantate von deutscher Seele, Lieder und Kammermusik unter der Leitung Hans Pfitzners, Karl Leonhardts, Erich Bands und Heinz Bertholds zur Aufführung kamen.

Stettin. Der Stettiner Musikverein, durch das Stadttheaterorchester verstärkt, brachte unter Mitwirkung namhafter Solisten Mahlers 8. Sinfonie zu einer bestens gelungenen Aufführung.

Mühlheim. Der Mühlheimer Kirchenchor brachte unter seinem Dirigenten G. Zimdars am Bußtag außer Orgelwerken von J. S. Bach besonders Chorwerke, Einzelgesänge und Duette von Heinrich Schütz zur Aufführung.

Bochum. Auch der Bochumer Christuskirchenchor erwarb sich um die Aufführung von Heinrich Schütz' Matthäuspassion unter seinem Dirigenten H. Haarmann besondere Verdienste.

Halle. Als Nachfeier des Reformationsfestes brachte die letzte Vesper des Stadtsingechores u. a. auch a-cappella-Chöre von Heinrich Schütz. Der Leiter des wesentlich verstärkten Chores ist Karl Klanert.

Chemnitz. Der Kirchenchor von St. Pauli brachte in einer geistlichen Musikaufführung fünf Gesänge für sechs- und vierstimmigen Chor von Heinrich Schütz unter der Leitung des Kantors Paul Geilsdorf zur eindrucksvollen Wiedergabe.

Dessau. Unter Leitung des Musikdirektors Preitz wurde die Aufführung von Händels „Israel in Ägypten" wiederholt. Als Solisten wirkten mit: Anni Quistorp-Wissig (Leipzig), Thea Bandel (Berlin) und Kammersänger von Stenglin (Dessau).

Eberswalde. Hier gelangte bei der letzten geistlichen Musikaufführung des Kirchenchors von St. Maria Magdalena die Choralkantate „Christus, der ist mein Leben" von Ulrich Grunmach erstmalig zu Gehör. Die sich wegen ihrer Kürze und leichten Ausführbarkeit (Altsolo, gemischter Chor und Orgel) sowohl für Gottesdienste wie für geistliche Konzerte eignende Komposition ist im Verlage von Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde, erschienen.

Preisausschreiben

In dem Wettbewerb des österreichischen Musik- und Sangesbundes für Männerchorwerke fiel der dritte Ehrenpreis von 40000 Kronen dem Komponisten einer Ode an den Tod, Felix Woyrsch (Altona) zu. Anerkennungspreise von je 10000 Kronen erhielten: Gisela Selden-Goth (Berlin), Eduard Funck (Flensburg) und Karl Steinhauser (Oberhausen [Rhld.]).

Die Zeitschrift für die Gitarre, geleitet von Dr. Jos. Zuth, Wien, schreibt einen Wettbewerb für Gitarrenmusik mit drei Preisen im Gesamtbetrag von 500000 Kronen aus. Die Einladung zur Teilnahme an dem Wettbewerb richtet sich an die mit diesem Instrumente vertrauten Musikgebildeten aller deutschen Sprachgebiete. Gegenstand des Preisausschreibens ist die Komposition eines Liedes zur Gitarre oder eines Musikstückes für Gitarre allein. Zeitbestimmung und Formsache für die Einlieferung der Kompositionen werden in der Januarnummer der Zeitschrift für die Gitarre verlautbart werden. Die Beurteilung der eingereichten Arbeiten wird den Unterzeichneten obliegen. Kammervirtuos Heinrich Albert, München; Univ.-Prof. Dr. Theodor Meyer-Steineg, Jena; Univ.-Doz. Dr. jur. et phil. Alfred Orel, Wien; Gymn.Prof. Franz Valentin, Wien.

Verschiedene Mitteilungen

Magdeburg. Am 27. November beging der bekannte Musikverlag Heinrichshofen, Magdeburg, die Feier seines 125jährigen Bestehens. Ursprünglich durch den Buchhändler G. Ch. Keil im Jahre 1797 gegründet, wurde der Verlag 1807 von dem bei der Gründung als Lehrling eingetretenen Gotth. Theod. Wilh. Heinrichshofen übernommen und trotz der Ungunst der damaligen Verhältnisse auf bedeutende Höhe gebracht. Seitdem blieb der Verlag im Besitz der Familie Heinrichshofen, unter deren Leitung er die heutige Bedeutung und Ausdehnung erlangt hat.

Ein Verzeichnis der Werke des bekannten Schweizer Tondichters Hans Huber (s. unseren Artikel in Nr. 23 der Z. f. M. 89. Jahrg.) hat soeben der Verlag der meisten Werke Hubers, Gebr. Hug & Co., Leipzig, in schöner Ausstattung mit Illustrationen herausgegeben. Der Verlag gibt das Verzeichnis kostenlos ab und hofft damit weitere Kreise für Hubers Schaffen erneut zu interessieren.

Im Einverständnis mit Frau Elsa Reger und dem Vorstand der Regergesellschaft bittet Dr. Guido Bagier, da er zum 50. Geburtstag Max Regers ein größeres Werk vorbereitet, alle Besitzer von Briefen, Postkarten oder unveröffentlichten Manuskripten, ihm diese auf kurze Zeit leihweise zu überlassen. Eine Veröffentlichung im Einverständnis der Besitzer ist erst später beabsichtigt, jedoch soll eine Abschrift dem Reger-Archiv in Weimar einverleibt werden. Für sorgfältige Behandlung der Schriftstücke und umgehende Rücksendung wird Sorge getragen. Die Sendungen sind zu richten an Dr. G. Bagier, Wiesbaden, Freseniusstr. 17.

Ernst Tochs „Phantastische Nachtmusik" op. 27 für großes Orchester, welche im Vorjahre durch Franz v. Hoeßlin uraufgeführt worden war, gelangt im Laufe des heurigen Konzertwinters in Berlin (Brecher), Köln (Abendroth), New York (Damrosch), ferner in Hamburg, Düsseldorf, Dortmund und Karlsruhe zur Aufführung. Tochs jüngstes Werk, Streichquartett op. 28 gelangte durch das Quartett Havemann in Berlin zur Uraufführung. (Beide Werke erscheinen im Verlage Tischer & Jagenberg, Köln).

Essen. Unter Max Fiedlers Leitung werden hier im Laufe des Winters sämtliche neun Sinfonien Bruckners zur Wiedergabe kommen.

Berlin. Paul Scheinpflugs heitere Oper „Kammermusik" wurde für eine Gastspielreise in Amerika unter des Intendanten Georg Hartmann Leitung erworben.

Berlin. Eine Amerikareise des Berliner Domchores und des Berliner Lehrergesangvereines ist als gesichert zu betrachten.

Prag. Gerhard von Keußler wird die Aufführung seines Marienoratoriums „Die Mutter" in Prag persönlich leiten.

Wien. Braunfels' „Te deum" wird außer in Wien auch in Köln, Hamburg, Mainz, Duisburg, Bremen und Kassel zur Aufführung kommen.

Fritz v. Boses „Sinfonische Fantasie" für Klavier und Orchester, die im vorigen Jahre ihre erfolgreiche Uraufführung im Gewandhause erlebte, gelangte kürzlich in einem Sinfoniekonzert im Landestheater zu Schwerin unter Prof. Kaehlers Leitung und unter Mitwirkung des Komponisten mit großem Erfolge zur Aufführung.

Geschäftliche Mitteilungen

Diesem Hefte liegt ein Prospekt des Steingräber-Verlages mit Werken von Theodor Steingräber (Gustav Damm) bei. Wir bitten unsere Leser um freundliche Beachtung der darin angezeigten Werke.

Musikalische Rundschau betreffend. Unsere Referenten werden gebeten, die Berichte über die erste Hälfte des Konzertwinters bis zum 15. Januar an die Redaktion einzusenden.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich: Rolf Heron, Leipzig-R. / Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

Die nächste Nummer, Heft 1 1923, erscheint am Sonnabend, den 6. Januar 1923

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU

MUSIKBERICHTE AUS DEUTSCHEN STÄDTEN



ERSCHEINT IN ZWANGLOSER FOLGE ALS BEILAGE DER

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

LEIPZIG, den 7. Januar 1922 — Verlag der Zeitschrift für Musik

AACHEN Die Opernsaison begann vielversprechend mit einer guten „Lohengrin"-Vorstellung, in der die uns verbliebenen Kräfte der vergangenen Spielzeit im Verein mit den neu verpflichteten den Beweis erbrachten, daß wir über ein leistungsfähiges Personal verfügen. Der Chor, der bislang durchaus nicht auf der Höhe stand, war unter Erich Orthmanns Leitung, der auch dafür sorgte, daß das Orchester dynamisch in angemessenen Grenzen blieb, seiner Aufgabe gewachsen. Hilde Eberbach war eine ausgezeichnete „Elsa" und Fritz Berghoff ein trefflicher Lohengrin, wenn der Künstler auch mehr „heroisch" als „lyrisch" ist, was mithin nicht hinderte, daß er im „Freischütz" als Max in jeder Hinsicht Gutes leistete. Nelly Schlager stellte sich uns bei der Gelegenheit als „Ännchen" vor; sie vermied alles Soubrettenhafte, spielte und sang natürlich und leicht und durchaus vornehm. Unser neuer Intendant Francesco Sioli hatte diese Oper mit viel Geschick in Szene gesetzt, und Loé Dahl hatte die Bühnenbilder entworfen. Das Aachener Stadttheater hat grundsätzlich mit der Dekorationsmanier der Illusionsbühne gebrochen. Die Szene wird nur noch mit dem Allernotwendigsten und möglichst charakteristisch — unter Umständen symbolisch — dekoriert, und raffinierte Beleuchtungseffekte suchen die kongeniale Stimmung zu unterstützen. Es ist selbstverständlich, daß da noch nicht alles ideal ist, aber man hat einen neuen Weg eingeschlagen und bleibt zunächst einmal seinen Grundsätzen treu, wie denn auch manches wirklich Gelungene uns schon geboten wurde. So war denn auch die „Wolfsschlucht" eines der charakteristischsten Bühnenbilder, das man sich denken konnte, und der „Samiel", der in grellroter Beleuchtung hinter einem gespenstigen, riesigen blätterlosen Baume — dem einzigen Dekorationsstück eines stark verdunkelten Bühnenraumes, dessen Seitenwände mehr zu ahnen als zu sehen waren — hervortritt, wirkte ganz vorzüglich. Eine gute Aufführung der „Verkauften Braut" von Fr. Smetana gab unserem Fritz Dreher als Tenorbuffo Gelegenheit, einen schauspielerisch wie gesanglich tadellosen, höchst amüsanten „Wenzel" zu interpretieren. Gotthold Ditter, der im Freischütz als „Kaspar" recht gut abschnitt, sang hier den Vater „Kruschina" und Berghoff den „Hans". Auch Puccinis „Bohême" gab es nach langer Zeit einmal wieder. Puccini hat seine unleugbaren Vorzüge, zumal wenn er lyrisch wird, aber seine Eigenart streift auf die Dauer, infolge der immer wiederkehrenden typischen, melodischen und harmonischen Floskeln, oft hart an Monotonie. Auch im „Barbier von Sevilla" bewährten sich unsere Solisten, und Elsa Jacqué, die als Rosine recht gut gefiel, errang mit „Il Re Pastore" als Einlage einen schönen Erfolg. Die Regie (Kurt Daum) hatte für eine günstige Unterlage der opera buffa gesorgt.

Die Konzerte, deren eine reichliche Anzahl in Aussicht steht, begannen mit einem Volkskonzert. Herr Generalmusikdirektor Raabe, der diese wie auch die großen Städtischen Abonnementskonzerte leitet, hatte die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", das A-Dur-Klavierkonzert von Liszt mit Änne Brunöhler und die Fantastische Sinfonie von Berlioz auf das Programm gesetzt. Die Sinfonie war eine gute Orchesterleistung; die Pianistin ist tüchtig, vermochte aber nicht das nötige Maß von Schwung und Kraft aufzubringen, was unbedingt für die Wirkung dieses Werkes ein Erfordernis ist. In einem der folgenden Volkssinfoniekonzerte spielte Konzertmeister H. Moth (Aachen) ein Violoncellokonzert von Jules de Swert; dem in Aachen beliebten Künstler ist neuerdings in Alex Manke, ebenfalls einem Mitgliede des städtischen Orchesters, ein nicht nur ebenbürtiger, sondern überlegener Kunstgenosse erwachsen, der in einem eigenen Konzert den Beweis bedeutenden technischen Könnens und vor allem durch und durch künstlerischen temperamentvollen Empfindens erbrachte. Es ist zu erwarten, daß man diesem ebenso tüchtigen wie strebsamen Künstler bald Gelegenheit geben wird, mehr von sich hören zu lassen. Außer Heinrich Sohns, unserem trefflichen Harfenisten, der mit einer Konzertfantasie von Saint-Saëns brillierte, zeichnete sich Irma Seydel (Boston) als geschmackvolle Violinistin aus; wenn man auch im Brahmskonzert einen letzten Rest von Großzügigkeit und Innigkeit vermißte, so leistet sie immerhin recht Anerkennenswertes. Eingerahmt wurde ihr Vortrag von den Brahmsschen Variationen über ein Thema von Haydn und der ersten Sinfonie dieses Meisters, die wir auch im zweiten städtischen Abonnementskonzert in mustergültiger Aufführung zu hören bekamen. Ilona Durigo sang am selben Abend unübertrefflich Max Regers „An die Hoffnung" für Altsolo mit Orchester und Lieder von Othma Schoeck, die für Aachen neu waren: gut gearbeitete Kompositionen eines talentierten Komponisten, aber nichts Überwältigendes, nichts Zündendes. Mahlers dritte Sinfonie in D-Moll für großes Orchester, Frauen- und Knabenchor und Altsolo hatte den Abend des ersten Abonnementskonzerts ausgefüllt. Der starke Eindruck, den dieses Werk auf die Mehrheit der Zuhörer ausübte, darf zu einem großen Teil auf die geniale Interpretation Dr. Raabes und auf die vorbildliche Ausführung durch unser Orchester zurückgeführt werden. Das Werk selbst hinterläßt, trotz seiner interessanten Arbeit und origineller Einfälle und seiner glänzenden Instrumentation keinen einheitlich befriedigenden Eindruck. Das Gewandhaus-Quartett" aus Leipzig eröffnete die Reihe der Kammermusikabende der „Waldthausenschen Stiftung" mit Mozart, Brahms (op. 43) und einem Quartett von Richard Wetz (op. 67). Das Wetzsche Quartett bietet eine ganze Anzahl fesselnder Einzelheiten in Erfindung und thematischer Verarbeitung und zeigt einen gesunden Sinn für originelles charakteristisches Gestalten. Die Ausführung der sämtlichen Werke ließ absolut keinen Wunsch offen.

Schließlich sei noch ein Konzert von Mary Jansen erwähnt, die über hervorragend gute pianistische Befähigung verfügt und es wagte, neben Händel und Chopin ein Thema mit Variationen: „Gedanken über ein eigenes Thema" von Joseph Eidens, einem

noch unbekannten, aber kräftigen und sehr produktiven Talente, vorzutragen. Eidens zeigt sich hier als ein grübelnder Poet, der unbekümmert um den „Effekt" seine eigenen Wege geht. Ob gerade dieses Werk geeignet ist, ihn beim größeren Publikum einzuführen, möchten wir bezweifeln, denn dazu ist es zu eigenartig, zu intim in seinen Wirkungen, zu ernst, dazu macht es zu wenige Zugeständnisse an den Durchschnittszuhörer ... aber das sind gerade Vorzüge kräftiger Individualität, von der zu hoffen ist, daß sie sich nach diesen vielversprechenden Anfängen in weiterem Schaffen siegreich durchringt. Außer Liedern hat Eidens auch schon eine Violinsonate und eine Sinfonie im Manuskript beendet, für deren Wiedergabe in der Öffentlichkeit Aussichten vorhanden sind.

Pochhammer

BADEN-BADEN Vor vier Jahren war es, als zur Eröffnung der neuen Kurhausbühne im September 1917 die erste geschlossene Ringaufführung in Baden-Baden stattfand. Den Anlaß zu einer Wiederholung des Gesamtkunstwerks, das in seinen einzelnen Teilen wiederholt auf unserer Bühne erschien, gab die sportliche Veranstaltung des Automobilturniers, das zugleich als Ende der Baden-Badener Hochsaison anzusehen ist. Die überragende Leitung hatte Professor Otto Lohse (Leipzig). Sein durchleuchtendes Verständnis für die Eigenart dieses gigantischen Musikdramas bot in stilgerechter Ausarbeitung Vollendetes und stellte die Wiedergabe Bayreuther und Münchener Festspielen würdig an die Seite. Hervorragend gesangliche Leistungen boten: Lilly Hafgreen-Dinckela (Berlin) (Siegelinde), Emmy Streng (Leipzig) (Brünnhilde), Magda Spiegel (Frankfurt) (Erda), Else Tuschkau (Mannheim) (Rheintochter - Waldvogel), Frieda Langendorf (Berlin) (Fricka), Else Flohr (Mannheim) (Freia). Eine Glanzleistung bot Walter Soomer (Leipzig) als Wotan und Wandrer, ganz im Bayreuther Stil, neben dem Peter Jenssen (Darmstadt) als Siegmund sich nicht wohl behaupten konnte. Vorzügliche Vertreter hatten ferner Siegfried in Otto Fanger (Frankfurt), Hunding, Fafner, Hagen in Wilhelm Fenten (Mannheim), Alberich in Joachim Kromer (Mannheim), Mime in Heinrich Schramm (Frankfurt), Loge in Fritz Scherer (Wiesbaden), während Hugo Voisin (Mannheim) als Gunther hinter den anderen erheblich zurückblieb.

Von malerischer, die Illusion wesentlich erhöhender Wirkung waren die Bühnenbilder von Ludwig Sievert, die vielfach nur zu sehr in Dunkel getaucht waren.

Die Begeisterung bei sämtlichen Aufführungen, die vor zahlreichem Publikum stattfanden, war überaus groß und kam vor allem in Ehrungen für Prof. Lohse zum Ausdruck.

Mit einem klingenden Auftakt hat das Herbstprogramm des Baden-Badener Musiklebens eingesetzt. Das Klingler-Quartett brachte an drei Abenden hintereinander Brahms, Mozart, Haydn, Reger und Beethoven zu Gehör, mit einer Vollendung, geistigen Vertiefung und Technik, die zu Erlebnissen wurde. Kammermusik ist jedoch nur für Feinschmecker. Darum ließ der Besuch auch zu wünschen übrig. Der Geschmack der großen Menge drängt mehr zum Liebesverbot von Zerlett und Beutten, deren musikalischer Schwank kürzlich hier seine erfolgreiche Uraufführung erlebte, im Grunde aber keine Bereicherung der Operettenliteratur bedeutet; ferner zu den populären Klängen Tieflands und Lohengrins, darin Lilly Hafgreen-Dinckela, Otto Fanger, Hans Bahling Triumphe feierten. Ein künstlerisches Ereignis war eine Aufführung der Zauberflöte unter der genialen Führerschaft Fritz Buschs mit Fritz Scherer (Tamino), Walter Schneider (Sarastro), Gertrude Geyersbach (Pamina) und sehr originellen z. T. widersprochenen Bühnenbildern von Ludwig Sievert.

In einem Sonderkonzert erholte man sich bei Mozarts Jupitersinfonie, von Paul Hein geleitet, von dem kleinen Rio Gebhardt, dessen Ehrgeiz zu dirigieren bei aller erstaunlichen Musikalität im Grunde doch ein Unfug ist, ebenso wie der von Frau Irma Wolff-Zeidler, die in dem gleichen Konzert Mozart und Strauß zu singen sich erkühnte. Eine talentvolle Arbeit war eine Sinfonische Fantasie Fis-Moll von Jos. Felix Heß, die, von ihm selbst dirigiert, in der Form auf Bach-Beethoven fußend, Individualität und Erfindungsgabe zeigte. Ziemlich verunglückt infolge äußerer Hemmungen war ein Liederabend von Heinrich Hensel, dessen schönes Organ sich in Liedern von Schumann und Strauß nicht entfalten konnte, in Wagner-Gesängen aber Wertvolles bot. Eine Weihestunde war ein Konzert des Berliner Domchors, der unter Prof. Rüdels meisterhafter Leitung altklassische und moderne Chöre zu Gehör brachte mit einer Subtilität und Klangschönheit, die die Eigenart dieses Chores sind. Auf gleichhohem künstlerischen Niveau hielten sich die Vorträge des Pianisten Wilhelm Kempff, der als Bachspieler unter die Ersten gerechnet werden kann.

Der Tanz war vertreten durch Hannelore Ziegler, die mit ihrem neuen Tanzprogramm wenig Gegenliebe fand, dafür aber an ihrem zweiten Abend, den kein Geringerer als Fritz Busch leitete, mit ihren alten Tänzen sich die Gunst des Publikums zurückeroberte. Großes Entzücken erregte das kleine Elfenkind Senta Maria aus München, das Jugend, Holdseligkeit und süßeste Anmut tanzte, aber noch der technischen Ausreife bedarf.

J. Karsten

BARMEN Nachdem Professor R. Strouck sein langjähriges Amt aufgab, übernehmen für diesen Winter Erich Kleiber und Hermann von Schmeidel vertretungsweise die musikalische Leitung der Konzertgesellschaft. Die von E. Kleiber geleitete Aufführung des „Saul" von Händel (Solisten: A. Kase, Henny Wolff, F. N. Huttmann, Marta Oppermann) wurde hochgestellten Anforderungen gerecht. Hermann von Schmeidel (Wien) nimmt sich des bei uns wenig gepflegten Anton Bruckner an. Die Ecksätze der 7. Sinfonie kamen charaktervoll zur Darstellung. Frisch und schwungvoll erklang die D-Dur-Suite von Bach und die 3. Sinfonie von Brahms. Auch wurden die Schönheiten des 114. Psalms von Mendelssohn ins rechte Licht gerückt. Die Gesellschaft der Musikfreunde gab einen Schönberg-Abend. Wenn auch E. Kleiber sich um die Kammersinfonie eifrig bemühte, so war der dem Kunstwerk gezollte Beifall doch nur recht mäßig. Besser gefielen einige von Anna Ibalde (Düsseldorf) gesungene Lieder: Verlassen, Mädchenlied, Wanderer, Traumleben.

Die einheimische Klaviervirtuosin Ellen Saatweber-Schlieper bewährte ihren alten, guten Ruf in den Sonaten C-Dur und F-Moll von Brahms, der F-Moll-Ballade von Chopin und Improvisationen von M. Reger. Auf einem geistlichen Musikabend des Bachvereins spielte Gottfried Deetjen die D-Moll-Fantasie für Orgel von Sweelinck (1562—1621), ein Werk, das mehr historisches Interesse als musikalischen Wert gibt. In schöner Abschattierung sang der Bachchor Sachen von Schütz, Lachner, Sweelinck, sowie Hedwig Rode (Osnabrück) eine Händelsche Arie und Gesänge von Brahms.

Der von Elisabeth Potz umsichtig geleitete Madrigalchor brachte feinfühlig Motetten von Ahle, Rosenmüller und Madrigale zu Gehör. Riele Queling spielte meisterhaft eine Solosonate E-Moll für Violine von Reger, 2 Sätze aus Bachs H-Moll-Sonate, von E. Potz musterhaft begleitet.

In den Dienst edler, volkstümlicher Musikkultur stellen sich die Musikabende der Siewertschen Musikschule. Unter Mithilfe hervorragender Solisten — Wal-

ter Gieseking (Klavier), H. Inderau (Orgel) — kamen neuerdings zur Aufführung: Werke von Brahms, Reger, Bach, Buxtehude, Zilcher. Walter Giesekings ausgereifte Kunst bewunderten wir bei anderer Gelegenheit in Sachen von Liszt, W. Niemann (die Glocke des Pagoden voll wundervoller Klangmalerei), Debussy (Die versunkene Kathedrale) und Schumann (A-Moll-Klavierkonzert). Erfolgreiche Liederabende gaben F. Boodersen (Schuberts Winterreise); Paul Madsen (Gesänge von Schumann, Wolf, Rosenstock, Schreker, Groß); Jella von Schmeidel (Brahms); Anne Marie Wachtmann (Wolf, Herzogenberg, Bach); das Ehepaar Fischer-Locueille (Mendelssohn, Beethoven, Volkslieder).

Eine Anzahl gut geleiteter Männergesangvereine pflegt liebevoll das Volks- und volkstümliche Kunstlied. Über ein glänzendes Stimmaterial verfügt der von E. Siefener dirigierte Oberbarmer Sängerhain, welcher Chöre von Brahms, Schubert, M. Neumann und E. Grell musterhaft zu Gehör brachte. Die Leistungen der vereinigten Stadttheater Barmen-Elberfeld stehen teilweise nicht mehr ganz auf der früher gewohnten Höhe. Das Orchester ist durch Verpflichtungen allerlei Art überlastet, so daß für Neueinstudierungen nicht immer genügend Zeit da ist. Auch zeigte der starke Wechsel im Künstlerpersonal ungünstige Wirkungen und läßt ein einheitliches Zusammenspiel oft nur unter bedeutenden Schwierigkeiten ermöglichen. Nichtsdestoweniger zeichneten sich verschiedene Sänger in dieser oder jener Rolle aus: Breuer als Holländer und Hans Sachs; Lüttjohann als Hans Sachs; Appels als Radames; M. Bäumer als Aida; L. Stein als Amneris und Orpheus. Kapellmeister Franz Rau wußte den „Fliegenden Holländer" dramatisch zu beseelen. H. Oehlerking

BAYREUTH Das Präludium für die größeren musikalischen Veranstaltungen in diesem Winter bildete ein Geistliches Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde in der Stadtkirche. Mit Unterstützung des Nürnberger Philharmonischen Orchesters brachte der stattliche Chor unter der Leitung des Herrn Stadtmusikdirektors Carl Kittel die Missa solemnis und Die Glocken des Straßburger Münsters von Franz Liszt in vollendeter Weise zur Aufführung. Unter den zahlreichen Zuhörern befand sich auch der Zar von Bulgarien.

Wenige Tage darauf folgte der Liederkranz, der älteste Gesangverein Bayreuths, mit einem Konzert, gleichfalls unter der Leitung des Herrn Kittels, der Chorlieder und Soli von „allerhand wanderfrohen und trinklustigen fahrenden Gesellen" — zum Inhalt hatte. Für das nächste Konzert ist bei diesem Verein u. a. Brahms' Rhapsodie und Bleyle, Ein Harfenklang, in Vorbereitung, bei der erstgenannten Gesellschaft dagegen die Matthäus-Passion von Bach. Außerdem Beethovens Neunte Sinfonie, wahrscheinlich wohl mit Rücksicht auf die 50jährige Wiederkehr der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses (22. Mai 1872). Wie damals, soll auch jetzt die Aufführung im ehemaligen markgräflichen Opernhause stattfinden.

In der Volkshochschule setzt Professor Ludwig Hartmann seine Vorlesungen über Richard Wagner fort und wird dabei von den Bayreuther Künstlerinnen Frau L'Hermet-Volkhardt, Frau Hegner, Fräulein Laier in gediegener Weise gesanglich unterstützt. Man merkt deren Darbietungen an, daß die Damen gründliche Schulung bei Frau Reuß Belce, Frau Knüpfer Egli, Herrn Kittel u. a. genossen haben.

Im Opernhause läuft zur Zeit der Freischütz, von Figaros Hochzeit mit der Frau im Hermelin kommend, auf der Scheidungsreise, durch das Dorf ohne Glocke ins Tiefland über die Bretter. Daß er unterwegs den Fidelen Bauer, den Bajazzo mit dem klugen Felleisen, den Vogelhändler mit einer Fledermaus und andere alte Bekannte getroffen hat, soll ihm milde verziehen sein. C. Bencker

BRESLAU Das Musikleben Breslaus knüpft bei Wiederaufnahme seiner Tätigkeit im Herbst an derselben Stelle an, wo es im frühen Sommer aufgehört hat. Die Form blieb die gleiche, nur der Inhalt wechselte im unwesentlichen. Konzerte und wiederum Konzerte, Oper mit teilweise neuem Personal, und beides recht sparsam mit großen Gedanken oder Erlebnissen ausgestattet. Es geht in den Konzertsälen viel Geistesarmut um. Die Lieder- wie die Geigenabende zeigen immer das gleiche Bild. Gesungen werden von bekannten und unbekannten Kräften immer aufs neue eine Gruppe von Schubert-, Wolf-, Brahms-, Strauß- oder von Sonstwem-Lieder, hier und da wird wohl auch irgendein neuer Liederkomponist aufgenommen. Es ist oft kaum mehr möglich, sich die Sapphische oder den Gesang Weylas anzuhören. Es muß schon eine ganz bedeutende Persönlichkeit kommen, um aufhorchen zu machen. Und auch die Violinisten machen es sich nach altem Rezept recht bequem: erst etwas Klassisches, dann etwas Altitalienisches, dann etwas für Geige allein und schließlich der Virtuosenzauber fabelhafter, gar nicht mehr klingender Technik. Ich glaube, es gäbe Mittel, diese Solistenabende eindrucksreicher zu gestalten und dem Konzertleben durch sie zu neuem Leben zu verhelfen. Vielleicht äußere ich mich darüber in einem späteren Aufsatz. Bevor ich aber Einzelheiten bringe, möchte ich von einer großen Sorge berichten, die unser Kunstleben jählings in diesen Weihnachtstagen überfallen hat. Erstens: Der Magistrat hat allen Mitgliedern des Theaters gekündigt, sie möchten sich um andere Engagements umsehen. Das Theater wird im Juli aufhören, eine städtische Angelegenheit zu sein, es wird in die Verwaltung eines Privatdirektors zurückkehren. Trotz der für Breslauer Verhältnisse recht großen Steigerung der Eintrittspreise ist das Defizit ungeheuer angeschwollen, so daß man der Behörde keine Vorwürfe machen kann, wenn sie von dieser Sache nichts mehr wissen will. Zweitens: Die Leitung des Orchestervereines hat in einer Programmbeigabe erklärt, seine Mitglieder nicht mehr zeitgemäß bezahlen zu können. Sie fordert die Kunstfreunde auf, Gelder zu spenden, um dieser Not abzuhelfen, da der Verein aus eigener Kraft ihr nicht begegnen könne. Also die Konzerte werden zunächst fortgesetzt, aber auch hier vielleicht nur der Anfang vom Ende. Ob und wie in diesen beiden großen Fragen die interessierten Kreise der Stadt Herr über diese Verhältnisse werden, ist jetzt noch nicht zu erkennen. Aber ein Weg wird gefunden werden müssen, und so soll die Hoffnung nicht schwinden, daß es doch noch einmal auch in dieser Dunkelheit Licht wird.

In der Oper haben sich eine Anzahl neuer Kräfte eingestellt, da mit Schluß der vergangenen Saison verschiedene erste Kräfte andere Engagements abgeschlossen haben. So war Ersatz für das ganze Tenorfach zu schaffen. Nur zum Teil ist es geglückt. Dr. Ramse, der für Löltgen verpflichtet wurde, besitzt zwar Stimme und Persönlichkeit, aber seine Gesangskunst vermag den Anforderungen unserer Bühne nicht zu genügen. Viel Stimme besitzt auch Adolf Dimano, der sich besonders in italienischen Partien bewährt. Jetzt ist noch das sehr gute Organ Paul Meyers gewonnen worden, der auch als Darsteller sehr zu interessieren vermag. Lyrische und Spieltenöre sind Hanns Hauschild und M. Willimsky, die über gute Qualitäten verfügen. An Stelle Wilhelm Rodes trat Richard Groß, der aber in den ersten zwei Monaten wegen schwerer Erkrankung nicht verwendbar war. In dieser Zeit vertrat ihn die darstellerisch sehr starke Persönlichkeit W. Challys. Die neu engagierten Sängerinnen sind durchwegs als Gewinn zu betrachten, so die jugendlich dramatischen Sängerinnen Marie Ruhmer-Ulbrich und Maria Rossi. Neben

Margret Ochs-Pfahl bekleidet das Fach des Koloraturgesanges Wilhelmine Folkner. Als Soubretten sind Carla Röschlein und Susi Lyssky eingereiht, die aber beide erst noch in unseren Arbeitsplan hineinwachsen müssen. Erschwerend für alle Theatergeschäfte war auch der Umstand, daß Intendant Wold. Runge in den Ferien schwer erkrankt war und erst in diesen Dezembertagen wieder die Leitung übernehmen konnte. Neu einstudiert wurde Marschners Hans Heiling, dessen dramatische Unverwüstlichkeit eine sehr gute unter Dr. Ernst Prätorius' Leitung stehende Aufführung aufs neue dargetan hat. Erstaufführungen erlebten Hugo Wolfs Corregidor und Schrekers Schatzgräber. Die erste Oper dirigierte Operndirektor Julius Pruwer meisterhaft. Die wundervolle Musik Wolfs vermochte nicht den verbrauchten, zum Teil sogar albernen Inhalt des Textes vergessen zu lassen. Die Musik machte einen außerordentlich starken Eindruck und gefiel sowohl durch den flutenden Reichtum erlesen schöner Melodik wie durch die eminente Beherrschung des polyphonen Apparates. Auch die glänzende Instrumentation, die ohne das Vorbild der Meistersinger allerdings kaum denkbar ist, rief allgemeine Bewunderung hervor. Marga Dannenberg gab eine vorzügliche Frasquita. Hans Fabers Corregidor war in der Darstellung wie im Gesang vortrefflich. Karl Rudow sang den Müller. Auch die kleineren Partien waren angemessen besetzt. Die Oper erlebte eine Reihe von Wiederholungen und wird sich wohl eine Zeitlang im Spielplan erhalten. Die Gunst aller wahrhaften Musikfreunde hat sie sich erworben. Einen starken äußeren Erfolg hat Schrekers Schatzgräber erzielt. Ob er nachhaltig sein wird, muß die Folge lehren, da bis jetzt eine zweite Aufführung wegen Erkrankung zweier Kräfte nicht zustande kam. Auch die Aufführung kann nur absolut gelobt werden. Dr. Ernst Prätorius hat der schwierigen Partitur zu starkem Ausdruck verholfen. Das Orchester spielte die dämonische Musik mit zündendem Feuer. Die szenische Darstellung unter Dr. L. Wallerstein tat das ihrige, um dem Werke eine künstlerische Wiedergabe angedeihen zu lassen. Maria Ruhmer-Ulbrich war in jeglicher Beziehung eine glaubhafte Els, Fritz Kuhl ein stimmlich glänzender Elis; Hanns Hauschild als Narr, wie Hans Faber als Albi charakterisierten scharf. Der abstoßende Stoff wird durch die fabelhafte Leuchtkraft der Musik einigermaßen gemildert. Freilich vermag die ganze Oper, deren musikalische Eigenschaften nicht geleugnet werden sollen, wenn wir auch nach mehr rhythmischem Rückgrat heißes Verlangen tragen, hauptsächlich nur zu interessieren. Eine Feierstunde des Herzens erleben wir nicht. Sänger und Dirigent wurden nach allen Akten mehrfach gerufen. Am Bußtag wurde der Parsifal gegeben. An Wagner-Opern kam eine sehr gute Meistersingervorstellung zustande, in der Maria Rossi erstmalig ein prächtiges Evchen sang. Sonst ist noch Tannhäuser, Lohengrin und Holländer an der Tagesordnung. Neben Wagner steht in Aufführungen zahlenmäßig Verdi am nächsten, dessen Othello, Aida, Traviata und Rigoletto das Theater gut besetzt machen. Puccini wird mit Toska, Buterfly und Bohème mehr herangezogen, als es unbedingt nötig wäre. Mozart ist augenblicklich nur mit der Zauberflöte im Spielplan, Weber mit dem Freischütz. Beethovens Fidelio wird vorzüglich gegeben und hat in Frau Fortner-Halbauth eine erstklassige Leonore. Bizet, Gounod, Lortzing, Adam spenden ihre Meisterwerke als weitere Füllung des Spielplanes, der freilich nicht immer als „Plan" erscheint.

DÜSSELDORF Das dritte Orchesterkonzert unter Prof. Panzners Leitung hatte zwei Uraufführungen von Erich Anders vorgesehen: „Der Beter" für Sprechstimme und Orchester und „Weihen des Lebens", Altsolo mit Begleitung des Orchesters. Zu einem Text des bekannten „Arbeiterdichters" H. Lersch, dessen ekstatisch beabsichtigte Worte das Ziel religiöser Inbrunst aus gottsucherischer Not nicht allzu tief fassen, hat Anders eine mehrfach geteilte Streichmusik geschrieben. Die Aufführung gab den Bedenken recht, die Anders' musikalisches Naturell, das sich in sinnenfreudiger, blühender Melodik am unmittelbarsten ausspricht, für das Aufdecken mystischer, nur in asketischer Selbstentäußerung erreichbarer Gründe nicht prädestiniert halten. Bei aller wohlgeratenen, vornehmen Satzkunst wollte sich denn auch ein überzeugendes, die Worte tragendes und erhöhendes Notwendigkeitsbedürfnis nicht einstellen, um so weniger für den, der in der melodramischen Kunstform das Zwittergebilde nicht sanktionieren kann. Die Aufnahme war beifällig. Ungleich wärmer wirkte die Erstaufführung der dritten Sinfonie von Büttner. Breite, flächige, nicht gerade stark persönliche Melodik und klare Anlage sinfonischer Entwicklung empfehlen die Arbeit. Löst sich der Mittelsatz teilweise illustrativ-malerisch, so lenkt der Quartenfall des dritten Satzes auf große Vorbilder (Beethoven, Bruckner). Die „Weihen des Lebens" mußten wegen Erkrankung der Altistin abgesagt werden.

E. Suter

DÜSSELDORF Die winterlichen Erfahrungen im Konzertleben, von andern Städten angesagt, treffen auch für Verschiebungen und Veränderungen im hiesigen Musikbetrieb zu. Der musikalisch-reproduktive Markt verschiedenster Veranstaltungen meldet verstärktes Angebot und nachlassende Ansprüche. Die unausbleibliche Folge von Überdeckungen des Bedarfs der Vorjahre. Halbleere Säle selbst beim Auftreten großer „Kanonen" sind keine Ausnahme mehr; wer heute konzertieren will, muß eine „Gemeinde" im Rücken haben, sonst lockt das Minus der Abrechnung spöttisch verwunderliche Fragen und bittere Worte der Enttäuschung hervor. Wollte man den Gründen zu diesen schmerzlichen Tatsachen nachspüren, so müßte man auch der Abwanderung so vieler „neuer Reicher" zu den künstlerischen Niederungen triebhaft orientierter musikalischer Produktion in den pilzhaft aufschießenden Dielen, Kabaretts usw. denken, die in dem neuen Stand zunächst auf Haltung und Nimbus achteten, bis sie diese Verpflichtungen als lästige Fesseln abschüttelten. Ein längst erkanntes Naturgesetz vom Ausgleich schöpferischer und empfangender Kräfte ist auch im Kunstleben am Werke. Es mußte eine Verschärfung des Daseinskampfes eintreten, um aus Unzulänglichem, Mittelmaß und Kraftvollem die Auslese zu treffen. Bemerkenswert ist auch das Anwachsen der Kammermusik. Neue Vereinigungen sind in großer Zahl gegründet worden: Streichquartette, Trio-Vereinigungen, Vokalquartette, Madrigalvereinigungen usw. Hoffentlich darf man in dieser Erscheinung eine Abkehr vom Übermaß der Mittel zur Sparsamkeit sehen, ohne daß der Schwerpunkt dabei verloren geht, der sich nur aus der Gestalt in den Gehalt denken dürfte. —

Der Musikverein unter Prof. K. Panzners Leitung setzte mit einem eigenartig gemischten Programm ein: Pfitzners Vorspiel und Zwischenspiele aus seinem „Palästrina", im Konzertsaal trotz ihrer ernsten Grundstimmung unangebracht; Liszts „Dante-Sinfonie" — ein Meisterstück Panznerscher Dirigentenkunst —, als Beziehung auf den Gedenktag des Renaissancedichters; Mahlers mehr zur Tiefe drängende, denn findende „Kindertotenlieder" und Regers „An die Hoffnung"; die letzten beiden von Emmy Leisners selten schönem Organ gesungen. Die folgenden „Jahreszeiten" zeigten den großen Körper des Musikvereins auf der Höhe seiner Aufgabe. Man konnte sich mit ungetrübtem Genuß Haydnscher Naivität und blühender Kunst hingeben. Weniger gut geriet des sprunghaften, aber genial bahnbrechenden Berlioz große Totenmesse, für dessen

musikalische Umschaltung des Messetextes im romanischen Geist und germanisch nach innen Schauenden das Organ fehlt. — Mendelssohns „Walpurgisnacht“ und Bruckners „VII.“ als Erstaufführung Schulter an Schulter stellen, ließ wohl der gemeinsame romantische Stimmungsboden raten. Der Abstand ist augenfällig, trotz der Verwandtschaft. Auf der einen Seite die Leichtigkeit des Formens, die Flüssigkeit der Diktion mit der Gefahr glatter Oberflächenwirkung, auf der andern ein mühsam ringendes, zwar religiös gestimmtes, aber zu konfessionslosen Tiefenschichten absteigendes, geniales Müssen. Wagner ist zweifelsohne ihm starkes Erleben gewesen, aber assimiliert von den Kräften einer im Adagio Beethovensche Schluchten aufdeckenden, im Scherzo rhythmische Urtatsachen als kosmischen Sphärentanz vermittelnden Persönlichkeit. Außer diesem Werk und der III. Sinfonie fehlte leider jede festliche Beziehung auf den Gedenktag am 11. Oktober. In der „Walpurgisnacht“ stellte sich der in Fachkreisen geschätzte Musikgelehrte Dr. Moser als Solist neben M. Lipmann (Tenor) vor und fesselte durch sein schönes Organ nur die Kultur seines Vortrags. — Im ersten großen Orchesterkonzert lernte man die bekannte tüchtige Geigerin Frau Laura Helbling-Lafont kennen, die Brahms' sprödes und männlich herbes Violinkonzert wiedergab. Frl. K. Heinemann bewies mit Beethovens Es-Dur-Konzert nicht viel mehr als eine korrekte Technik. Ungleich stärker sprach Frau Jonas-Stockhausen mit dem Brahmsschen B-Dur-Konzert in ihrer eigenen, rhythmisch bestimmten Gestaltung an. Als Uraufführung wurde schon ein Werk Erich Anders für eine Sprechstimme mit Streichkörpern gemeldet, das aber über den angenehmen Eindruck einer feinsinnigen Satzkunst nicht so weit hinauskam wie Paul Büttners 3. Sinfonie in ihrer nicht sehr persönlichen, aber warmen, fleißigen Melodik. — Die Gesellschaft der Musikfreunde scheint gegen das Vorjahr Versäumtes nachzuholen. Das Ehepaar Bruch (Mannheim) führte sich mit Weismanns Variationen für zwei Klaviere als gut eingespieltes, nicht stark überragendes, aber sympathisch berührendes Duo ein. Anna Ibald (Düsseldorf) sang in ihrer klugen Art Lieder von Courvoisier und anderen zeitgenössischen Tonsetzern. W. Gieseking ist unumstritten, er bewältigt Schubert und Schumann wie die impressionistische Pastellkunst derer wie Ravel und Debussy. Zu den wenigen Höhepunkten solcher Darbietungen darf auch das erstmalig gehörte Eisenberger-Trio, das klassische Kunst in abgeklärtem Zusammenspiel vorsetzt, gerechnet werden (Eisenberger, Rothschild, Stutschenzky). Sehr bedeutungsvoll, einer zahlreichen und treuen Gemeinde dienend, begann die Mozart-Gemeinde mit einem Programm selten gehörter Werke seines Schutzpatrons, die Frau Hedler-Kritzler mit gutgebildetem, hellem Sopran und stilsicherer Vortragskunst sang, von dem neuen Kammerorchester des Schauspielhauses (Leiter: Hanns W. David) begleitet. Dieses neue Unternehmen will sich in einem Zyklus von 10 Konzerten alter und neuer Kammermusik bis zu den radikalen des äußersten „Fortschritts“ annehmen und hat schon Beweise seiner Leistungsfähigkeit erbracht. Das Rheinische Trio (W. König, J. Klein, K. Klein) versuchte außer klassischen Wiedergaben das draufgängerisch übersprudelnde Opus E. Bahnkes seiner stets wachsenden Zuhörerschar nahezubringen. Gärender Most!! — Man braucht kein Chauvinist zu sein, um die Verwendung für Boëllmanns flache, aber gefällige Oberflächenkultur durch den tüchtigen W. Scheiwe (Cello) und seinen Partner Otto Klein (Klavier) überflüssig zu finden, zumal in der vornehmen Nachbarschaft der Klarinettensonate von Brahms (E. Siebdraht). — Einen großen Raum nehmen die Meisterkonzerte in der anwachsenden Flut der Solistenveranstaltungen ein. Liegt in der bunten Mischung der Vortragsfolgen ein unkünstlerisches Moment, so in mancher Mustergültigkeit der Gestaltung ein erzieherischer Faktor. Am ersten Abend spielte der lang entbehrte wirkliche Meister Frédéric Lamond Beethoven, Chopin und Liszt und erwies sich als überragender pianistischer Gestalter, dem die überwundene Form nur Mittler seiner nachschaffenden Empfindung bedeutet. Rich. Mayer (Wien) dagegen fesselte einseitig durch sein volles, warmes Organ. Siegfried Feuermann ist glatter, eleganter als sein Bruder, der Cellist. Bachs „Chaconne“ kam allzu poliert heraus, während das Tschaikowsky-Konzert seinem enormen Können und Dr. Rohrs Begleitung ein schönes Zeugnis ausstellt. Ludwig Wüllners Vortragskunst scheint ewig jung zu bleiben. Paul Benders Gesangskunst steht in musikalischer wie technisch stilistischer Hinsicht ganz abseits vom großen Haufen, selbst wenn sich seine Qualität an mittelmäßigen Liedwerken eines Bodo Wolf erprobt. Über den künstlerischen Ertrag des Rosé-Quartetts erübrigt sich jedes Urteil. Für diese Weihestunden im heiligen Hain der intimsten aller Musik, der Kammerkunst, ob ein Mendelssohn oder Smetana zur Debatte steht, kann man der Geschäftsführung nur dankbar sein. Auch das Friedberg-Trio sei darin eingeschlossen (Friedberg, Flesch, Becker), das mit Dvořak, Beethoven und Brahms oft gehörte, viel mißhandelte Versuchsobjekte in die einzig möglichen Sphären vollendeter Klangkultur und ausgeglichenster Ensemblekunst erhob. — Die Schar der Solistenabende, auswärtiger und einheimischer, zeigt schon eine stattliche Höhe. Unter den klavierspielenden sind der begabte Rumäne Demetriescu, der sich einen beachtenswerten Erfolg erspielte, Georg Bertram als hervorragender Schumann-Interpret, und in einem außerordentlichen Konzert der Musikfreunde Frau Kwast-Hodapp zu nennen. Letztere entzückte diesmal durch moderne Meister, eine problematische Trauerfantasie von Busoni, eine nicht sehr überzeugende Sonate des Böhmen Novak und interessante Debussy, wie immer klar in der Auffassung, sauber gefeilt und hinreißend in Klang umgesetzt. Mit Ertels Suite in D-Dur macht die temperamentvolle Pianistin Irmgard Hasper bekannt. Weiterhin geben Elly Kron, Egbert Tobi, Fr. E. Weiß, Frau Land mit mittelmäßigen Liedern Lieblings vokale Kunst zu hören. Frau Walter-Pieper (Alt), Düsseldorf, errang mit alten Meistern zu obligaten Instrumenten großen Beifall, Frau v. Rogalinska-Daum vermittelte mit neuen Liedern von P. Ertel zum Harmonium gute Eindrücke. Zwei Krefelder Pianisten — Gatscher und Glinkertz — erzielten mit einem Reger-Abend für zwei Klaviere befriedigende Resultate. Höher im Kunstkurs stand das Konzert der Brüder Hedler, von denen der eine, Otto, Cellist des Duisburger Grevesmühl-Quartetts ist. Zum Schlusse, darum nicht weniger bedeutend, muß noch der Veranstaltungen des Immermann-Bundes Erwähnung getan werden. Neben seinen regelmäßigen Abenden, in denen klassische und moderne Musik zu ihrem Rechte kam, führte er sämtliche Kammermusik Schuberts unter Mitwirkung hiesiger und auswärtiger Vereinigungen auf. Im nächsten Jahre soll ein entsprechender Brahms-Zyklus folgen.

E. Suter

ELBERFELD Die erste von Hermann von Schmeidel geleitete Aufführung der Konzertgesellschaft war Anton Bruckner gewidmet. Der neue Dirigent (Nachfolger von † Dr. Haym) zeigte durch vollendete Wiedergabe des 150. Psalms, des Männerchors mit Orgelbegleitung „Trösterin Musik“ und der 6. Sinfonie A-Dur, daß er als Chor- und Orchesterleiter ein Mann von selten musikalischer Befähigung ist. Über ein Thema von A. Bruckner schrieb Fr. Klose ein Präludium und eine Doppelfuge für Orgel und

Blasinstrumente, die von Gerard Bunk (Dortmund) meisterhaft gespielt wurde, aber nur stellenweise eine tiefergehende Wirkung erzielte. Ein musikalisches Ereignis war die stimmungsvolle Darbietung des Requiems von Mozart (Solisten A. Stronck-Kappel, Jella von Schmeidel, Paul, Tödten, A. Fischer) durch die Konzertgesellschaft unter H. von Schmeidels feinfühliger Leitung. Mozarts maurische Trauermusik wurde als passende Einleitung zu dem Requiem vorgetragen.

Mancherlei Abwechselung und reiche Genüsse boten die Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters, ebenfalls unter umsichtiger Leitung H. von Schmeidels, der uns außer Werken von Beethoven (3. Sinfonie), Bach (D-Moll-Konzert), Schubert („Unvollendete") H. Wolf (italienische Serenade), Schumann (Ouvertüren) noch ein sehr melodisches, glänzend instrumentiertes, modernes, festliches Vorspiel in Es-Dur von E. Kornauth (Wien) bekannt machte.

Der vor etwa einem Jahr gegründete Oratorienchor (Dirigent H. Inderau) hatte Haydns Schöpfung einstudiert. Die Chöre wurden mit lebendigem Ausdruck gesungen. Die Solopartien befanden sich in den Händen tüchtiger Solisten: A. Stronck-Kappel, Anton Kohmann und Adolf Loose.

Die freie Volksbühne veranstaltete ein Konzert, worin Fritz Zweig Schumanns 4. Sinfonie, Mozarts Serenade für Streichorchester und das Meistersingervorspiel zu nachhaltiger Wirkung brachte. Die Kammermusik erfreute sich liebevoller Pflege durch das Wuppertaler Streichquartett (A-Dur-Quartett von Dittersdorf; Lerchenquartett von Haydn; A-Moll-Quartett op. 29 von Schubert) und das Münchener Streichquartett (Quartett von Mozart).

Um eine Kurt-Herold-Gedächtnisfeier bemühten sich Sascha Bergdolt (4 Tanzgedichte für Klavier), Margarete Haude (Lieder für Alt), Julian Gumpert (Sonate für Violine) und Paul Barth (Cello) ohne sonderlichen Erfolg, da den Werken des früher in unserer Stadt tätigen Tondichters Ursprünglichkeit und eingängliche Melodik fehlt.

In Werken von Schubert (Wanderer-Fantasie), Bach (Suiten) und Cyrill Scott (Suiten) lernten wir Walter Gieseking (Hannover) als erstklassigen Klaviervirtuosen kennen.

Lebhaften Beifall fanden die Lieder des einheimischen Komponisten Ernst Korten, die von seiner Tochter Grete Korten, einer viel versprechenden Sopranistin, sehr hübsch gesungen wurden. Kammersängerin Elsa Deetz und Ad. Loosen sangen auf einem volkstümlichen Solistenabend beifällig Lieder von Schubert, Loewe und Brahms. Marie Schirow spielte eine Sonate von O. Grimm, die von Max Otto am Klavier feinfühlig begleitet wurde.

Für das moderne Schaffen eines Hans Huber (Pastoral-Sonate) und Hans Pfitzner (Sonate op. 1) setzten sich mit schönem Gelingen Cläre Hanisch (Klavier) und Robert Grote jr. (Cello) ein. Gern gehört wurde wieder Robert Kothe, der die 18. Folge deutscher Lieder und Balladen für die Laute größtenteils selbst verfaßt hat. Der spanische Gitarrist M. Llobet spielte Sachen von Sor, Mozart, Schubert, Chopin technisch glänzend und mit seelischem Ausdruck.

Eigene Kompositionen für Zither — Sonate, Suite, Fantasien, Charakterstücke, Gavotte —, die der Eigenart des Instrumentes geschickt angepaßt sind, trug mit virtuoser Geschicklichkeit L. Obermaier (München) vor. Das Volks- und volkstümliche Kunstlied ist bei unseren Männergesangvereinen, die von erfahrenen Fachleuten umsichtig geleitet werden, gut aufgehoben. Die Lätitia sang u. a. Chöre von Grell, Brahms, Abt, Hegar, Hirsch, Silcher. Hermann von Schmeidel führt als trefflicher Gesangspädagoge den Lehrergesangverein einer neuen Blütezeit entgegen. Vollendet schön sang der Elberfelder Lehrergesangverein Sachen von Bruckner (Trösterin Musik, Mitternacht) und Schubert (Grab und Mond; Die Nacht; Ruhe; Schönstes Glück auf Erden; Im Gegenwärtigen Vergangenes). H. Oehlerking

ERFURT In einem eigenen Klavierabend spielte Günther Homann Bach-Liszt (Orgelpräludium und Fuge a-Moll), Beethoven (Sonate op. 26), Schumann (Sinfonische Etüden) und Chopin. Homann ist sicherlich eine Persönlichkeit von starkem Wollen, ein Künstler, der mit zäher Kraft seinem Ziele entgegenarbeitet, das er sich selbst in schöner Höhe aufgerückt hat. Diesem Streben gebührt volle Anerkennung, und so verschaffte der Abend die große Freude, zu erkennen, daß Homanns Vortrag in dem Jahre seit seinem letzten Auftreten nicht nur in der Virtuosität, sondern zugleich in der Vertiefung und Verinnerlichung gewonnen hat. In allem, was der Pianist anfaßte, zeigte sich Temperament und starke künstlerisch formende Gestaltungskraft, die technische Schwierigkeiten wie selbstverständlich besiegt. Es scheint, als wäre er auf dem Wege, sich den Schumannschen Stil anzueignen, für dessen innige Poesie es ihm bisweilen an der Weichheit des Anschlages gebricht. Aber eine wundervolle musikalische Nachschöpfung war der Bach, und auch der Beethoven war eine prächtige Leistung, etwas löwenmäßig im Forte, aber zart und innig in den Variationen. — In einer Zeit, die aller Tradition feindlich gegenübersteht, besinnt sich plötzlich Erfurt darauf, daß es eigentlich allen Anlaß hat, das Andenken Joh. Seb. Bachs zu ehren und sich selbst mit unter die „Bachstädte" zu rechnen. Denn anderthalb Jahrhunderte lang sind die Erfurter Organistenstellen und die „Stadt- und Kunstpfeifereien" mit Angehörigen der Familie Bach besetzt gewesen. Ja, wenn nicht im Jahre 1671 der Vater Johann Sebastians einer besser dotierten Organistenstelle in Eisenach nachgegangen wäre, so würde Erfurt sogar der Ruhm zugefallen sein, den großen Johann Sebastian seinen Sohn zu nennen. Angesichts dieser Tatsache ist es tieftraurig, daß man bis vor wenigen Jahren in Erfurt von einer Pflege der alten Kirchenmusik überhaupt nicht sprechen konnte. Den ersten Versuch, diese beschämende Lücke auszufüllen, machte kurz nach dem Ende des Weltkrieges eine Gruppe von Musikfreunden, die sich 1919 zu dem Dr. Engelbrechtschen Madrigalchor zusammenschlossen und sich seither in einer Reihe von Kirchenkonzerten und Motetten unserer alten Kirchenmusik annahmen. Da sich der Leiter des Chores, Prof. Richard Wetz, auf eine zwar kleine, aber gesangstechnisch gut geschulte Gemeinde verlassen konnte, so fanden die Konzerte, die neben Bach auch andere Komponisten der musica sacra bis zu Bruckner hinauf pflegten, immer größere Beachtung. Und heute bedeutet die Vereinigung in den engen Grenzen, die sie sich selbst gezogen hat (kirchlicher a-cappella-Gesang), den leistungsfähigsten und künstlerisch bedeutendsten gemischten Chor in Erfurt. — Wesentlich weitere Ziele, bei strenger Beschränkung auf Bach, steckt sich nun eine neue Konzertvereinigung, die im November zum ersten Male vor die Öffentlichkeit getreten ist: die „Erfurter Bachgemeinde", eine Schöpfung von Walter Hansmann, dem Direktor des Thüringer Landeskonservatoriums. Sie will in erster Linie die Bachschen Kantaten zur Aufführung bringen. Ob sich die Verbindung der Bachgemeinde mit dem Landeskonservatorium zum Segen für beide Teile entwickeln wird, kann erst die Zukunft lehren. Schwierigkeiten werden sich sicherlich ergeben; aber ich bin nicht Pessimist genug, um sie für unbesiegbar zu halten. Das erste Konzert enthielt unter anderem die ergreifende Kreuzstabkantate, für deren umfangreiches Solo Arthur van Eweyk seinen klangschönen und wundervoll gepflegten

Bariton einsetzte. Das Orchester folgte der Solostimme nicht immer sehr geschmeidig und brachte doch schon eine hohe und recht erfreuliche Leistung. Dem Chor merkt man die Mitwirkung geschulter Kräfte an; ein Anwachsen seiner Mitgliederzahl ist aber doch noch zu wünschen. Dr. Becker

* *

Aus der etwas gleichmäßigen Höhenlinie der sonstigen musikalischen Veranstaltungen ragt die Künstlerpersönlichkeit Oscar Springfelds hervor. Beim Zusammenbruche des Deutschtums aus Riga geflohen, hat der Klaviervirtuose in Erfurt eine neue Heimat — oder infolge der trostlosen Wohnungsverhältnisse eine bescheidene, Halbheimat, und damit ein ausgedehntes Betätigungsfeld gefunden. In den Konzerten der letzten Monate zeigte sich seine geradezu phänomenale Gestaltungskraft in der Wiedergabe des B-Moll-Klavierkonzertes von Tschaikowsky, bei dem sein überlegenes Spiel das nicht ganz ebenbürtige Orchester der „Musikvereinigung“ zu tiefstem Ausdrucke mitriß, und später in einem eigenen Konzerte an Bach-Ansorge, Beethoven, Schumann (C-Dur-Fantasie), Reger. Trotz der mangelhaften Akustik des Ressourcesaales erreichte Springfeld unmittelbarste Eindrücke. Hier haben wir einen wirklichen Schumann-Spieler, dessen eigene Ergriffenheit sich schnell seinen Hörern mitteilte. Die meisterhafte Technik dient völlig dem poetischen Gedanken und wird stets zu beseeltem Ausdruck. Daß der Künstler in Erfurt immer noch nicht die allgemeine Geltung erlangt hat, die ihm gebührt, ist eigentlich schwer begreiflich. Aber vielleicht werden unsere Musikfreunde doch noch einmal lernen, Augen und Ohren aufzumachen zu ihrem eigenen Besten und zum Heile der Kunst. — Im zweiten Konzert des Musikvereins erwarb sich Prof. Richard Wetz mit einer glänzenden Wiedergabe der Sinfonie F-Dur von Hermann Goetz besonderen Dank. Dr. Becker

FRANKFURT A. M. Wollten wir den lückenlosen Anschluß an unseren letzten Opernbericht — vgl. Z.f.M. 1921 Nr. 16 — herstellen, so müßten wir sehr weit, ja noch in die vergangene Spielzeit zurückgreifen. Da indessen nach der Uraufführung der Welleszschen „Prinzessin Girnara“ und der „Apachen“ von R. Benatzky keine bemerkenswerte Tat mehr geschah, können wir den Bericht über die Saison 1920/21 mit dem obenerwähnten Brief abgeschlossen haben. — Die erste Neueinstudierung der Spielzeit 1921/22 brachte am 30. August Schrekers erotisches Gefasel „Die Gezeichneten“, das aber, trotz aller Gegenbehauptungen, einen durchaus unwidersprochenen Erfolg hatte. Eine interessante Erstaufführung war Moussorgskys musikalisches Volksdrama „Boris Godunow“. Direktor Dr. Ernst Lert, der das Werk sehr fein inszeniert hatte, hatte eine überaus geschickte Bearbeitung des Librettos vorgenommen. Durch Szenenverlegungen hat er die früher wirr durcheinander laufenden Parallelhandlungen getrennt und so weit nacheinander geführt, bis sie sich notwendigerweise aus dramaturgischen Gründen schneiden müssen. Dadurch ist die (immerhin noch schwer erkennbare) Handlung leichter verständlich geworden. Die musikalische Seite des Werkes ist in rein illustrativem Stil gehalten. An vielen Stellen erhebt sich die Musik zu genialem Schwung der Erfindung; stets aber ist sie plastische und eindeutige Ausdeuterin der szenischen Vorgänge. Dank einer in jeder Hinsicht künstlerisch hochstehend verlaufenen Aufführung fand die (allerdings schon über 50 Jahre alte) Neuheit nachhaltigen Beifall. Aus der großen Zahl der Mitwirkenden seien der dämonisch-wilde Boris des Herrn Robert vom Scheidt, der listige, verschlagene Dimitri des Herrn John Gläser, der edel eifende Pemen des Herrn Walter Schneider und die herrschsüchtige Marina der Frau Else Gentner-Fischer genannt. Die musikalische Leitung lag in den bewährten Händen des Herrn Dr. Ludwig Rottenberg. — So hocherfreulich in darstellerischer und gesanglicher Hinsicht die Wiederaufnahme des „Rings der Nibelungen“ in den Spielplan war, so entsetzlich war die dekorative Ausstattung. Über die Erstaufführung von Leo Blechs Operette „Die Strohwitwe“ könnte man ohne ein Wort hinweggehen, wenn es nicht zu bedauerlich wäre, daß ein Musiker vom Range des Berliner Generalmusikdirektors einen solchen — man verzeihe den furchtbaren Ausdruck — Bockmist von Textbuch komponiert hätte. Die einzige Uraufführung dieser Spielzeit war bis jetzt die Tanzdichtung „Die sieben Tänze des Lebens“ von Mary Wigman, Musik von Heinz Pringsheim. So leid es uns tat, und so grenzenlos wir uns bei sämtlichen Modernen blamieren werden, die von Beifall tosend, mit den Füßen stampfend, brüllend und jubelnd die Dichterin und den Komponisten riefen: wir haben bis jetzt noch nicht den Sinn dieser sieben expressionistischen Körperverrenkungen Mary Wigmans erfaßt und können uns auch mit dem besten Willen nicht für die in peinigenden Dissonanzen schwelgende Begleitmusik des Herrn Dr. Heinz Pringsheim begeistern. Erwähnen wir nun noch als Abende von seltenster Schönheit und Reinheit künstlerischen Genusses die Gastspiele George Baklanoffs (als Scarpia in „Tosca“ und Rigoletto) und Michael Bohnens (als Hans Sachs und Mephisto), so haben wir unseren Lesern von allem erzählt, was des Erzählens vom Frankfurter Opernhaus wert ist.

Aus den Konzertsälen dürften vielleicht nachstehende Berichte, die sich bei der Kürze des mir zur Verfügung stehenden Raumes leider nur auf ganz kurze Erwähnung beschränken müssen, interessieren. Als beachtenswerter Faktor im musikalischen Leben unserer Mainmetropole ist das „Symphonie-Orchester des Frankfurter Orchestervereins“ mit 12 Montagskonzerten auf den Plan getreten. Mit stetig wachsenden künstlerischen und finanziellen Erfolgen fanden die drei ersten Konzerte unter der imponierenden Leitung von Michael Balling, des Generalmusikdirektors des hessischen Landestheaters zu Darmstadt, statt. Der Cäcilien-Verein führte in seinem 1. Abonnementskonzert die „Große Messe in F-Moll“ von Anton Bruckner auf. Unter der stilsicheren Leitung des neuverpflichteten Vereinsdirigenten Herrn Dr. Stefan Temesvary führte der Chor seine ungemein schwierige Aufgabe mit feinstem künstlerischen Können aus. Leider werden wir über die noch ausstehenden Konzerte des neben dem Rühlschen Gesangverein ältesten Frankfurter Chorvereins keine Berichte mehr bringen können, da wir uns durch eine mehr denn rücksichtslose, ja beleidigende Behandlung seitens eines Vorstandsmitgliedes, Herrn Karl Schulz, nicht in der Lage sehen, fernerhin die Konzerte des Vereins zu besuchen. Ebenso werden wir über den schon erwähnten Rühlschen Gesangverein nicht berichten, da der Vorstand uns auf unsere höfliche Bitte um Zustellung von Dienstplätzen in geradezu herzgewinnend liebenswürdiger Weise — keine Antwort gab. Als Abschluß möchte ich zwei prachtvolle Konzerte des vor etwa Jahresfrist gegründeten „Frankfurter Motettenchores“ erwähnen, die unter Fritz Gambkes Leitung sich zu wahrhaften Ereignissen der Konzertsaison gestalteten. Endlich sei ein „Spanisches Konzert“ (veranstaltet von der „Deutsch-Spanischen Gesellschaft“) angeführt, das von Señor Rafael Benedito aus Madrid dirigiert, nur Werke nationalspanischer Komponisten zu Gehör brachte. Dank des sich ganz vorzüglich an den kleinsten Wink des feurigen Spaniers anschmiegenden Sinfonieorchesters kamen die Werke zu ungeheuer rassig wirkendem Vortrag, und Orchester und Dirigent waren Gegenstand lebhafter Ovationen. Willy Werner Göttig

FREIBURG Überall findet man heute dasselbe Bild. Im Konzertsaal Solistenkonzerte von Künstlern, die über einen großen Namen verfügen. Sensation über Sensation. Im Theater hilft man sich meist mit Repertoiropern durch, die bei der Masse stets den großen Beifall finden, den sie — nicht verdienen. Eine Müdigkeit ohnegleichen zehrt an dem Menschen von heute. Kein Interesse. Kaum ein Wille, sich über den Alltag zu erheben. So ist auch aus Freiburg wenig Neues zu berichten. Die vielen Liederabende brachten das Erfreuliche mit sich, daß man wieder einmal Julius Weismann am Flügel hören konnte. Neben seiner vorzüglichen Eigenschaft als Begleiter ist er als Liederkomponist eine angenehme Erscheinung im Konzertsaal. Seine Lieder haben einen eigenen Stil; sie sind Kabinettstücke in feiner Kleinarbeit. Und stets Freude an der Melodie, wenn auch oft die einheitliche Linie fehlt. — Kammermusikalisch ragte nur das Buschquartett über die gewöhnliche Linie hinaus. Und das Collegium musicum, das unter Prof. Gurlitts Leitung mit zwei Regerkonzerten Kammermusik in edelster Form und vollendetem Vortrag vermittelte. —

* *

Das Stadttheater hat einen neuen Intendanten, Hans Pichler, erhalten. Noch ein langsames Tasten. Tradition! Zu Beginn der Spielzeit Wagners „Tannhäuser" und „Meistersinger" in guter Darstellung. Dann Mozarts „Zauberflöte" unter Frieds gewissenhafter Leitung. Ein künstlerisches Ereignis die Neubelebung der „Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Götz, wenn auch durch die Mahlersche Bearbeitung dem Werke arg Abbruch getan wird. Die vielen Streichungen, insbesondere der ganzen Schlußszene, schaden nur dem Ganzen. Fried war der urdeutschen Musik ein prächtiger Deuter. Dagegen enttäuschte er im „Freischütz", dessen Tempi er unendlich breit nahm. Das szenische Problem war glänzend gelöst. Viel Neues und Anregendes boten die Bühnenbilder in Verdis Prunkoper „Aida". Die Mühe und Arbeit, die bei der Zauberflöte besser am Platze gewesen wäre, ist aller Anerkennung wert. Cornelius Kun dirigierte die Aufführung mit Schwung, in der sich Lotte Gaßner in der Titelrolle als Sängerin höchster Kultur erwies.

In den Sinfoniekonzerten wird den Freiburgern auf einmal neueste Musik gebracht. Bisher nur die Klassiker. Jetzt plötzlich Erdmann, Frederich. So fehlt jede Verbindung, und die Folge: Völlige Verständnislosigkeit des Publikums. Die Erdmannsche Sinfonie in D-Dur ist eine Musik, deren Qualitäten sich meinem Beurteilungsvermögen entziehen. Ein Thema, fugettenhaft, wird in allen Instrumenten variiert, durch die Es-Klarinette ganz grotesk verzerrt. Einige weiche Streicherstellen, ein langer Trommelwirbel. Dazu virtuose Beherrschung des Technischen. Was hier zu interessieren vermag, ist die Dekadenzstimmung, die durch das Werk geht, das Bekenntnis der künstlerischen Impotenz. Otto Frederich ist auch ein Opfer des Modegötzen Tagore geworden. Seine Orchestergesänge „Sangesopfer" sind ebenso schwulstig wie die Texte. Dazu von einer Monotonität, die auf die Dauer ermüdet. Anna Kämpfert (Frankfurt) setzte sich mit ihrem umfangreichen Mezzosopran für die Gesänge ein, die dem Orchester die Hauptaufgabe zuweisen. Cornelius Kun stand dieser Musik verständnislos gegenüber. Anläßlich des Todestages von Anton Bruckner spielte man die 9. Sinfonie. Hier versagte Kun gänzlich. An Stellen, wo es Effekte gibt, ist er am Platze. So wurde diese herrliche Sinfonie zu einer großen Enttäuschung. Dr. Müller-Blattau versuchte eine Einführung in Leben und Werk des großen Meisters zu geben. Was er sprach, war aber mehr Musiktheorie. Die Lücke, die durch den Fortgang Camillo Hildebrandts nach Berlin entstanden ist, ist noch nicht ausgefüllt. F. W. Herzog

GIESSEN Die bisherigen Veranstaltungen des Konzertvereins standen auf bemerkenswerter Höhe. In einem Sonderkonzert erwies sich Prof. Joseph Szigeti besonders durch die äußerst charakteristische Stilisierung und fein rhythmisierende Interpretation der E-Dur-Partita von Bach nicht nur als einer der wenigen ganz großen Geiger, sondern suchte auch mit begeisternder Hingabe für das Violinkonzert (G-Dur) von Hermann Götz zu werben. Ich glaube jedoch kaum, daß dieses in einem Satz komponierte, für die Violine stellenweise sehr dankbare op. 22 von nun an öfters in den Konzertsälen erscheinen wird. Es zeigt überall die vornehme, manchmal geistreiche Art einer trotz gelegentlicher stärkerer Gefühlsausbrüche durchweg lyrischen Natur. Götz wird wohl nur in seiner Vertonung von Schillers Nänie und in seiner Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" lebendig bleiben. Der mit stilsicherer Kultur begleitende Partner Ed. Zuckmayer erwies sich im Vortrag von Schumanns C-Dur-Fantasie op. 17 als eigenartiger musikalischer Charakterkopf. Das erste Abonnementskonzert brachte Kammermusik in reifster Form der Darbietung: Griegs G-Moll-Quartett, das dem eigentlichen Kammermusikstil völlig abgewandt ist und heute vielleicht mehr denn je allzusehr national gebunden erscheint. Außerdem zwei der bedeutendsten Fragmente der Quartettliteratur, Hugo Wolfs Italienische Serenade, wohl die genialste, an grotesken Einfällen so reiche Ständchenmusik, und Schuberts nachgelassenen C-Moll-Quartettsatz mit seinen mannigfachen Beziehungen zu andern Werken des Meisters. Den Abschluß bildete Brahms' B-Dur-Quartett. Eine schlechthin vollkommene Ausdeutung erfuhren die Werke durch das Schörgquartett aus Würzburg, eine unserer führenden Streichquartettvereinigungen, die den Quartettstil in einer geradezu idealen Hingebung an die Kultur des Klanges meistert. Im zweiten Konzert erwies sich Walter Gieseking aus Hannover als ein Klavierspieler allergrößten Formates. In dieser phänomenalen Erscheinung haben der Musiker und der Virtuose einen unzertrennlichen Bund miteinander geschlossen. Er scheint mit einer kaum faßbaren Einfühlungsfähigkeit in das Wesen des modernsten zeitgenössischen Schaffens ebensosehr begabt zu sein als mit der manchmal fast übernatürlich wirkenden Kunst, den Klavierklang in ein Farbenspektrum von unerhörtem Reichtum der Brechungen zu zerlegen. Ein kühner Improvisator von gewaltigen geistigen Ausmaßen streift er der problematischsten Moderne die Problematik wie ein fesselndes Gewand ab. So formt sich selbst der Impressionismus mit seinem bewußten Verzicht auf Form und harmonische Logik zu durchaus gegenständlichen Gebilden, die zum mindesten den Verstand und das Vorstellungsvermögen beschäftigen müssen. Die visuellen Wirkungen der Musik Debussys kamen zu unmittelbarster Anschaulichkeit genau so wie die weit leidenschaftlichere mit Energie geladene Sonate op. 66 C. Scotts. Vor allem aber erscheint Gieseking als der geborene Interpret der Klaviermusik Regers. Das stark orgelmäßig gehaltene Klavierspiel der Bachvariationen op. 81, die ich persönlich übrigens bedeutend höher einschätze als Herr Dr. Heuß, brachte er mit einer überraschenden Klarheit des polyphonen Baues und einer trotz peinlichst genauer Ausarbeitung der Einzelheiten überwältigenden Steigerung zum Erklingen. In einem Kammerorchesterkonzert erwies sich der hochverdiente Leiter unseres Musiklebens Prof. Gustav Trautmann, der bei dieser Gelegenheit sein 25jähriges Jubiläum als Universitätsmusikdirektor feiern konnte, als ungemein stilsicherer feinfühlender Ausdeuter der Musik des 18. Jahrhunderts. Trautmann, der nicht nur hier, sondern auch in Frankfurt als Chor- und Orchesterdirigent sehr geschätzt wird, hat seit Jahrzehnten besonders dem Oratorium eine subtile Pflege angedeihen lassen und unter oft recht schwierigen äußeren Verhält-

nissen mustergültige Aufführungen herausgebracht. Für diese Konzertsaison steht Bruckners große Messe (F-Moll) in Aussicht. Prof. Trautmann, der ein besonders vertrautes Verhältnis zur Tonwelt von Joh. Brahms besitzt, ist aber auch schon frühzeitig, gestützt auf den Enthusiasmus eines kleinen kunstbegeisterten Kreises, für Reger eingetreten und hat dem Meister, der hier öfters — auch an der Spitze der Meininger Hofkapelle — als Interpret eigener Werke erschien, in begeisterter zäher Arbeit eine treue Gemeinde geschaffen. — Das Kammerorchester, welches zu diesem Konzert aus Berufsmusikern und Dilettanten ad hoc zusammengestellt worden war, hatte Trautmann in unermüdlicher Vorbereitung zu einem nicht nur sehr zuverlässigen, sondern auch biegsamen Klangapparat herangebildet, der sich den Intentionen seines Führers, der unter diesen Umständen sogar den Klavierpart übernehmen konnte, willig fügte. Geboten wurde u. a. die H-Moll-Suite für Streichorchester und Flöte und die Kantate: „Weichet nur, betrübte Schatten" von J. S. Bach (sehr stilvoll von Frau Tilly Cahnbley-Hinken, Würzburg, gesungen), das Weihnachtskonzert von Manfredini, die A-Moll-Suite von Telemann, Concerto grosso F-Dur von G. F. Händel. In Kürze erwähne ich noch zwei Gesangskonzerte. Fräulein Gertrud Geyersbach von der Wiesbadener Oper sang mit ihrem schlackenlosen prachtvollen Sopran innerlich hohle Lieder von Korngold und Schreker, denen gegenüber etwa Mahlers „Ich bin der Welt abhanden gekommen" und Wunderhornlieder geradezu ergreifend wirkten. Kapellmeister Rother war als Begleiter und Solist moderner Klavierwerke gleich ausgezeichnet. Eine tiefe Offenbarung bereitete Helge Lindberg einer endlos begeisterten Zuhörerschaft. Lindberg ist sicher einer der allerbedeutendsten Baritonisten aller Zeiten, ein Phänomen der Stimme. Wo hörte man schon ein Organ von so reicher Klangfarbe, so sieghafter, nie vibrierender Gewalt? Eine kaum glaubhafte Atemtechnik, eine Schattierungsfähigkeit des Tones, die ans Märchenhafte grenzt, wird von einem unfehlbaren Gefühl für Rhythmik und einer hochragenden Geistigkeit beherrscht. Unübertrefflich sang Lindberg ein Arioso von Händel (Dankgesang des Volkes Israel) — mit majestätischer Pracht der Stimme! —, den entzückenden Liebesgesang: Teure Waldesschatten (Arie aus Atalanta) und die durch ihre Koloraturen so reizvolle weltliche Arie „Nymphen, Faune". Zu suggestiver Kraft wuchs die Darstellungskunst des großen Sängers bei den „Liedern und Tänzen des Todes" von Mussorgsky. Die starren erdhaften Gebilde, die stellenweise ohne die Monotonie der russischen Steppen nicht denkbar sind, bedrücken die Seele schwer. Vier Lieder von Hugo Wolf (aus dem spanischen Liederbuch) beschlossen die Vortragsfolge. Professor Trautmann bot als Begleiter wiederum eine über jedes Lob erhabene Leistung. **Dr. Heinrich Roese**

GRAZ Früh im Herbste begann die abgelaufene Spielzeit, und weit in die heißen, sommerlichen Tage währte ein reges musikalisches Leben. Wintersnot hatte allerdings zu einer unliebsamen Ruhepause gezwungen. Der herrschende Planet war Beethoven, dessen 150. Geburtstagswiederkehr an allen musikalischen Stellen gefeiert wurde. Opernkapellmeister ♦Julius Katay führte die „Neunte", sein junger Kollege ♦Dr. Böhm den „Fidelio" vor, Direktor ♦Dr. v. Mojsisovics ließ am Steierm. Konservatorium die „Fünfte" und das Violinkonzert mit dem Solisten ♦A. Michl und Kammermusikwerke des einstigen „Ehrenmitgliedes" des „Steierm. Musikvereins" erklingen. Feierlich huldigte Sangwart ♦Dr. Julius Weis-Ostborn der „Gothia" dem Meister mit der „Missa solemnis" und Domchorkapellmeister ♦Rudolf Weis-Ostborn mit dem Oratorium „Christus am Ölberg". Von den vielen Beethoven-Feiern allerorts seien nur die Klavierabende des geradezu medial spielenden ♦Guido Peters erwähnt. Hohe Anerkennung gebührte bei den sinfonischen Aufführungen unserem vielerprobten Opernorchester. An dessen Spitze führte ♦Dr. Böhm mehrmals die „Alpensinfonie", ein „festliches Vorspiel" von Egon Kornauth, das farbenreiche, sinnenglühende Klavierkonzert unseres Joseph Marx mit dem Pianisten ♦Kessissoglu, und Werke (Sinfonien in D-Dur und F-Moll und „Donna-Diana"-Ouvertüre) unseres berühmten Landsmannes E. H. v. Reznicek siegreich vor. Mit den Kräften des Opernorchesters gab der in Wien erfolgreich als Dirigent tätige Grazer ♦Hermann Schmeidel zwei stimmungsvolle „Renaissance-Abende" mit Werken von Bach, Händel, Haydn u. a., bei dem ♦Jella Schmeidel Altlieder aus alter Zeit sang. Wertvolle Orchesteraufführungen brachte auch Direktor ♦Dr. v. Mojsisovics am Konservatorium zustande, wobei Neuheiten von Fr. L. v. Pauer und Arthur Noë (Suiten- und Sinfoniesätze) beste Aufnahme fanden. Der ♦„Grazer Männergesangverein" feierte seinen 75jährigen Bestand mit zwei Festkonzerten. Erst gedachte er seiner abgeschiedenen Mitglieder mit dem Mozartschen „Requiem" unter Sangwart ♦Rudolf Weis-Ostborn; dann gab er unter Leitung ♦Koles eine Blütenlese seiner besten Chorleistungen mit einem kunstgefügten, machtvollen Widmungschore („Auferstehungslied") unseres Landsmannes Max Egger. Die ♦„Gothen" hatten sich mit dem ♦„Singverein" zu einer stilreinen Wiedergabe der „Jahreszeiten" von Haydn zusammengefunden, und außerdem sangen die liederfrohen, deutschen Akademiker (Sangwart ♦Dr. Julius Weis-Ostborn) Chorwerke unter dem Leitgedanken „Aus der Natur". Im edlen Wettstreite lagen die übrigen Gesangvereine, der „Männerchor", der „Schubertbund", „Kaufm. G.-V.", „V. der Kärntner", die sich auch im Konzertsaale in allen Ehren behaupteten. Um edelste Kirchenmusik machte sich der ♦„Deutsch-evangelische Gesangverein" mit seinem Sangwart ♦Dr. Acherbauer sehr verdient. Er widmete eine Aufführung den gediegenen Werken unseres Meisters Leopold Suchsland, die tiefsten Eindruck machten, vor allem die Kantate „Dreifach große Liebe" und „Das Lied vom Sterben". Der ♦„Kamillo-Horn-Bund", der die zahlreichen Freunde dieses liebenswürdigen Wiener Tonmeisters verbindet, sicherte dessen neuesten Werken (Lieder, Chorwerke, Klavier- und Geigenstücke) in tadelloser Wiedergabe nachhaltigen Erfolg. Es waren überhaupt Kompositionsabende heimischer Tonsetzer in erfreulicher Anzahl zu verzeichnen. Vielfach gewann man anregenden Einblick in das Schaffen hochbegabter, tüchtiger Musiker: ♦„Urania" und ♦„Freiland" wetteiferten mit der Vorführung der Werke unseres Josef Gauby, eines feinfühligen Lyrikers nach Art Adolf Jensens, des vom jugendlichen Feuer beseelten Reznicekschülers ♦Hans Holenia, eines noch Werdenden, des durchaus modern empfindenden Otto Siegel, des Kapellmeisters Oskar Posa, dessen Lieder ihre besondere Note aufwiesen, und des Wiener Meisters Richard Stöhr, dessen Kammermusikwerke lebhaft ansprachen. Auf diesem Gebiete erzielten auch unser Leopold Suchsland und Dr. Egon Kornauth außergewöhnliche Erfolge.

Vorerwähnte Vereine machten sich, wie die „Deutschösterreichische Volksbühne" und die "Arbeiterbühne", um die Pflege der Kunst im hohen Maße verdient. Sie waren es, die dem auch geistig darbenden Mittelstande künstlerischen Genuß und Anregung gewährten. Ich erwähne nur die Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Wolf, Pfitzner, Richard und Johann Strauß, der „alten Hausmusik", „Kinderliedern", „Romanzen", „Balladen" und „Deutschen Volksliedern" gewidmeten Abende, die zumeist oftmals wiederholt werden mußten, zumal die Ausführung stets die besten Kräfte übernommen hatten. Im Gegensatze zu einst hatte sich kaum ein ausländischer Künstler in unseren

Konzertsaal verirrt, höchstens daß wir Gäste vom Donaustrande begrüßen konnten. Von den Pianisten standen unser ♦Guido Peters mit seinem tiefgründigen. klassischen Spiele und Altmeister ♦Alfred Grünfeld, der elektrisierende Rhythmiker und Anschlagstechniker, an erster Stelle. ♦Kessissoglu spielte Marxsche Sachen unübertrefflich. ♦Wittgenstein verblüffte, wie einst Geza Zichy, mit dem Spiele seines einzigen Armes. Seltene Stilbeherrschung zeigte unser ♦Hugo Kroemer bei hochentwickelter Technik. Sturm und Drang klang aus dem warmblütigen Spiele ♦Walter Kerschbaumers, und Glanz schimmerte aus den Passagen ♦Otto Vargas. Von Geigern erschienen ♦Willy Burmester, den wir halb den Unsrigen nennen könnten, und sein virtuoser Rivale ♦Sascha Popoff. Vielfach bewährte sich der unermüdlich strebende, streng geschulte ♦Karl Baltz, zu dem ♦Angelina Swoboda mit ihrer Anmut und bestrickend süßem Tone ein wirksames weibliches Gegenstück bot. Außerdem hörten wir die Geigerinnen ♦Alberdingh und ♦Grete Löw und Fritz Mandl. Volle Würdigung fand die beachtenswerte Thomastikgeige. Zu weit würde es führen, auf all die Singvögel, die unseren Konzertsaal mit ihrem zumeist süßen Sang erfüllten, eingehen zu wollen. Ich nenne nur die Namen: ♦Slezak, ♦R. Mayr, ♦Fischer-Niemann und ♦Suk aus Wien, ♦Dr. Kopf, ♦Rosmarin Hild, ♦Grete Karas, ♦Therese Jenfelder (wohl die beste Technikerin), ♦Vera Meid, ♦Marie v. Leixner, ♦Cäzilia Pfleger, ♦Lydia Kindermann und ♦Anny Hönel. Letztere hatte ♦Rolf Kattnigg, einen sehr beachtenswerten Liederkomponisten moderner Richtung mitgebracht. Minder gepflegt wurde leider die Orgel. Nur der vielseitige ♦Arthur Michl und der Wiener ♦Walter meisterten sie. Die Kammermusik fand am „Konservatorium" mit mancher Neuheit sorgsamste Pflege. Oftmals bewährte sich auch das von Suchsland geleitete ♦„Urania-Quartett". Die Künstlervereinigung ♦Prochaska-Stolz und Frau ♦Else Schauenstein nahmen ebenfalls am kammermusikalischen Getriebe regen Anteil. Diese flüchtigen Angaben dürften immerhin zum Beweise genügen, wie musikfroh man sich wieder in der alten Murstadt anließ. Und schon ist die „Musikwoche der Grazer Herbstmesse" in Sicht, die uns unter Kapellmeister ♦Krauß' Leitung manch' schönen Genuß erwarten läßt. Julius Schuch

HAGEN Hagen, durch den kürzlich verstorbenen Dr. Carl Ernst Osthaus weit bekannt als Heimstätte für neue und neueste Malerei, Plastik, Architektur und Kunstgewerbe, hat nicht minder als Musikstadt einen gediegenen Ruf. An der Spitze des Musiklebens steht Musikdirektor Hans Weisbach, ein Mann, der, jeden Musikbeamtentums bar, eine tiefveranlagte künstlerische Persönlichkeit, vortrefflicher Dirigent und Chorerzieher, hochpoetischer Pianist und Kammermusikspieler ist. Unter seiner Leitung stehen die Konzerte der Konzertgesellschaft und deren Solistenkonzerte. Je eine Serie Kammer- und Sinfoniekonzerte und zum Teil die musikalischen Veranstaltungen der neugegründeten Konzert- und Theatergemeinschaft, die hier wie mancherorts ins Leben gerufen wurde, um den kulturellen Einrichtungen der Stadt einen tragfähigen materiellen Boden zu verleihen.

Wir hören in diesem Winter eine Reihe von Werken von Bach, Haydn bis zu Reger, Bruckner (IX. Sinfonie mit Tedeum) und Hausegger. Des letzteren Natursinfonie mit Schlußchor (Goethes „Proömion") wurde bereits gegeben und erreichte eine begeisterte Aufnahme, was bei dieser erdhaft starken und von herrlichstem Ethos getragenen Musik, die zu dem spekulativen Schaffen gewisser Berliner Neutöner in wohltuend schroffstem Gegensatz steht, eigentlich selbstverständlich ist. Weisbach erzielte mit dem seine Begeisterung teilenden Orchester und Chor die Steigerung zur vollen Monumentalität, die dem motivisch konsequenten Aufbau des Gott — Natur verherrlichenden Werkes entspricht. Hiergegen wirkte Mahlers „Lied von der Erde", das wir kurze Zeit vorher hörten, trotz seiner ganz vorzüglichen Wiedergabe, die auch solistisch durch Luise Willer und Fritz Scherrer denkbar bestens gestützt war, kalt. Man nimmt von dieser ausgeklügelten, auf die Instrumentation hin komponierten Musik fast nichts mit sich heim. Einzelnen Dingen, so im Trauermarsch, kann man eine Verinnerlichung nicht absprechen, im allgemeinen jedoch gehört Mahlers Musik zu der künstlerischen Produktion, die niederreißt, wogegen Hauseggers Tonsprache aufbauend ist.

Herrlich erklangen ein anderes Mal Schuberts, die Krone der Romantik tragende C-Dur-Sinfonie, in ursprünglicher Frische Robert Schumanns Schwesterwerk in B-Dur. In weiteren Konzerten Beethovens „Fünfte", durch Weisbach ihres Meisterdirigentengewandes aufs glücklichste entkleidet, und Regers „Romantische Suite". — Wie kann man gegen Reger noch ein Wort sagen, nachdem wir ihn als stärkste Stütze der großen Tradition so bitter benötigen! Aus welchem Geist ist die Instrumentation des Scherzo dieser Suite entstanden? (Diese Frage den Klangspekulanten ins Stammbuch.) Pfitzner kam mit der „Christelflein"-Ouvertüre hübsch zu Wort, Graener mit seiner Abendmusik. Violinsolistisch wirkten in diesen Konzerten Riele Queling (Brahms-Konzert) und Lotte Hellwig (Mozart A-Dur). Beide jugendliche Künstlerinnen sind respektable Vertreterinnen ihres Instruments.

Nicht minder bedeutsam sind Weisbachs Kammerkonzerte, in welchen erstem Schuberts Oktett, geführt durch den sehr geschätzten Geiger Anton Schoenmaker, und das Forellenquintett, mit Weisbach als Pianisten, auf behagliche Wiener Art erklang. Am zweiten Abend hörte man ausschließlich Reger, dessen zweiklavierige Passacaglia und Beethoven-Variationen, von Weisbach und dem Schreiber dieser Zeilen gespielt, die durch Fräulein Magda Armbrust gesungene Liedergruppe umrahmten.

Strebsam sich mühend, pflegt die Laugssche (Otto Laugs) Madrigalvereinigung alte und neue Literatur. Artur Laugs, ein bei Friedberg gebildeter Pianist mit bedeutsamem technischen Rüstzeug, spielt anspruchsvolle Programme. Desgleichen die Pauer-Schülerin Wilma Souvageol. Gesangsolistisch bewährten sich die Lehrerin vom Konservatorium, Fräulein Helene Gollmer und Frau Schröder-Hallensleben vom Städt. Schauspielhaus. Einem einseitigen Wagner-Konzert Heinrich Hensels mit Klavierbegleitung blieb der Erfolg versagt. Die keusche Kunst in Haydns „Schöpfung", unter Kirchenmusikdirektor Heinrich Knoch höchst erfolgreich gegeben (Solisten waren Frau Schröder-Suhrmann [Sopran], Kammersänger Everts [Baß], Hans Harffen [Tenor]), neutralisierte alle musikalischen Empfindungen. Und das tut von Zeit zu Zeit not. Heinz Schüngeler

HALLE A. SA. Die zwischen den Konzerten der „Philharmonie" und den Sinfoniekonzerten des Stadttheaterorchesters bestehende Rivalität ist dadurch teilweise gegenstandslos geworden, daß auch die „Philharmonie" jetzt für ihre Veranstaltungen das genannte Orchester verpflichtet hat. Es bleibt also nur noch übrig, die Leistungen der Dirigenten gegeneinander abzuwägen. Die Philharmonischen Konzerte leitet, wie im Vorjahr, Benno Plätz aus Bernburg, die vom Stadttheaterorchester veranstalteten eignen Konzerte Hans Stieber, der Dichterkomponist des „Sonnenstürmers". Ein Vergleich fällt ohne weiteres zugunsten Stiebers aus. Ihn dauernd an Halle zu fesseln, würde unsrem Musikleben nur zum Vorteil gereichen. Er steht technisch und geistig durchaus über der Sache, was sich von Plätz nicht behaupten läßt. Schon seine Art, zu dirigieren, ist auffallend

unruhig und voll überflüssiger Bewegungen. Dazu scheint ihm auch der umfassende Überblick und die erforderliche Einsicht in die Geheimnisse der Partitur zu fehlen, um Werke wie Brahms' C-Moll-Sinfonie zu gestalten. Mit Taktschlagen allein ist da nichts getan. Viel Glück hat die Philharmonie stets in der Wahl der Solisten gehabt. Edgar Wollgandt vom Gewandhaus in Brahms' Violinkonzert und Alice Ripper in Liszts Es-Dur-Konzert waren ausgezeichnet. In den Sinfoniekonzerten unter Stieber ergriff J. v. Raatz-Brockmann durch seine die Kindertotenlieder G. Mahlers restlos ausschöpfende Interpretation. Agnes Leydhecker bewährte ihre vornehme Gesangskunst in drei an sich nicht sehr bedeutenden Orchestergesängen von A. Mendelssohn und einer Hymne von R. Strauß.

Von sonstigen hiesigen Veranstaltungen ist eine vokale und instrumentale Kammermusik des Händelvereins zu nennen. Ein Kabinettstück daraus war Haydns Sinfonie concertante op. 84, von Mitgliedern des Theaterorchesters unter Prof. Rahlwes' Leitung mit Geschmack ausgeführt. Georg Schaffhäuser sang mit angenehm klingendem, aber zu wenig ausgiebigem Bariton vergessene Gesänge von Mozart und Beethoven, von jenem u. a. eine Arie mit obligatem Kontrabaß.

Else Martin (Sopran) mit Otto Volkmann als glänzendem Begleiter bestätigte in einem eigenen Liederabend den günstigen Eindruck, den sie schon im vergangenen Winter in ihrem ersten Konzert erweckte. Über die Leistungen des Klingler-Quartetts und des Schachtebeck-Quartetts ist nichts Neues zu sagen nötig. Auch nicht über Burmester, jedenfalls nicht im guten Sinne. Er betrachtet sich stets als Solisten und spielt Mozartsche Kammermusik genau so oberflächlich elegant wie ein Paganinisches Konzert. Télémaque Lambrino und Rob. Pollak (Violine) vereinigten ihre reife Kunst in einem Beethoven-Sonatenabend zu harmonischer Gesamtwirkung. Therese Petzko-Schubert (Violine) wird gut tun, ihre forcierte Männlichkeit etwas zu mäßigen. Ihre Bogenführung ist ausgezeichnet, der Ton groß und blühend. Der spanische Gitarrevirtuose Miguel Lobet bewies in einem Soloabend, daß auch auf diesem mit Unrecht vernachlässigten Instrument vollendete Kunstleistungen möglich sind. Bernhard Bötel, der Sohn eines berühmten Vaters, konnte mit Operngesängen nur bescheidenen Ansprüchen genügen. Seiner an sich schönen Stimme, die namentlich in der Mittellage von bestechendem Reiz ist, fehlt die höhere Kultur. An Schubert-Liedern sollte er sich keinesfalls vergreifen; sie sind zu schade, um zu Kabarettschlagern entstellt zu werden. Seine Partnerin Emmi Lüdicke-Eckart wußte mit Grieg- und Brahms-Liedern gar nichts anzufangen, entschädigte aber einigermaßen in Opernfragmenten.

Dr. H. Kleemann

HANNOVER Die Abonnementskonzerte des Opernorchesters, deren Anzahl in diesem Winter auf 10 erhöht ist, nahmen am 26. September ihren Anfang. Das erste dieser Konzerte hatte keine besondere Note; Kapellmeister Richard Lert, der neuerdings zu eigentümlicher Temponahme neigt, dirigierte Beethovens „Pastoral"-Sinfonie und eine D-Dur-Sinfonie von Mozart mit der bei ihm gewohnten rhythmischen Energie, Erica Besserer trug Beethovens Violinkonzert vor. — Im zweiten Abonnementskonzert gab der bisher in Mannheim als erster Kapellmeister tätig gewesene Furtwängler seine erste hiesige Gastrolle, und zwar mit ganz außerordentlichem Erfolge. Beethovens dritte Leonoren-Ouvertüre und Bruckners „himmlisch lange" C-Moll-Sinfonie Nr. 8 waren die unter seiner faszinierenden Leitung zum blühendsten Leben erweckten Tondichtungen. Man mag über einzelne Temponahmen anderer Meinung sein, seine Gabe aber, das geheimnisvollste Pianissimo neben dem berauschendsten Fortissimo aus dem ihm nach nur einer Vorprobe glänzend folgenden Orchester herauszuholen, sowie seine ganze zielbewußte, des Erfolges sichere Art, den ihm unterstellten Tonkörper mitzureißen, waren ganz einzig. Außer diesen 10 Abendkonzerten sollen noch 10 volkstümliche „Sonntagsmusiken" im Opernhause stattfinden, von denen die erste am 1. Oktober vor sich ging. Sie brachte unter Leitung des Berliner Musikschriftstellers Leopold Schmidt Bruchstücke aus älteren und neueren Sinfonien, denen eine kurze mündliche Erläuterung über die Entwickelung der Sinfonie vorausgegangen war. — Neben dem Opernhausorchester hat sich jetzt hier, außer dem seit einigen Jahren bestehenden und recht leistungsfähigen Stadthallenorchester, ein großes Volkssinfonieorchester gebildet, das 10 große Sinfoniekonzerte geben will und außerdem für Begleitungszwecke aller Art dienen soll, die das stark beschäftigte Opernorchester nicht mehr übernehmen kann. Dirigent des neuen Orchesters, das in der Hauptsache aus ehemaligen Militärmusikern besteht, ist Kapellmeister v. Waltershausen, bisher am Opernhause tätig; an der Spitze des leitenden Komitees steht Generalfeldmarschall v. Hindenburg. —

In der Oper sind einige neue Kräfte tätig, von denen Else Bräuner, als zweite hochdramatische neben Frau Kappel-Schunke, eine schätzbare Bereicherung unseres Solopersonals bedeutet. Sie besitzt ein warmes, frei quellendes, wenn auch nicht gerade sieghaftes Organ, ist eine vortreffliche Bühnenerscheinung und sehr gewandte Darstellerin. Unser neuer Heldentenor, Georg Schmieter, verfügt ebenfalls über eine echte Heldentenorgestalt und bedeutende Stimmittel, die aber nicht von gesanglichen Mängeln frei sind. Ich hörte ihn u. a. als Tannhäuser, wo er das Beste in der Romerzählung gab. Den vor einem Jahre an Dresden abgegebenen Kurt Taucher ersetzt er jedenfalls nicht. In der genannten „Tannhäuser"-Vorstellung fielen mir die von R. Lert beliebten Tempoverzerrungen unliebsam auf, so z. B. die übertriebene Langsamkeit zu Beginn der Ouvertüre, andererseits die Überhetzung bei dem Schlußchor der jüngern Pilger: „Heil, der Gnade Wunder Heil", wodurch die Triolenbegleitung zu einer förmlichen Kavallerieattacke wurde und natürlich die ganze Weihe dieser Szene zum Teufel ging. — An Neueinstudierungen ist bisher eine der Lortzingschen Meisteroper, „Zar und Zimmermann", mit neuer, echt „holländischer" Inszenierung zu nennen. Die in letzter Spielzeit als Uraufführung gebrachte Oper „Prinzessin Girnava" von Welleß sollte auch in diesem Jahre wieder erscheinen, ist aber nach einmütigem Protest des Opern- und Orchesterpersonals endgültig in der Versenkung verschwunden.

L. Wuthmann

BAD HARZBURG Das städtische Kurorchester steht seit Juni dieses Jahres unter der Leitung des Hofkapellmeisters •Paul Prill, langjähriger Dirigent des Münchener Orchestervereins (zuletzt städtischer Musikdirektor in Cottbus). Der bisherige langjährige Leiter des Kurorchesters, Kapellmeister •Florenz Werner, der sich große Verdienste um das Orchester erworben hat und den man auch so bald nicht vergessen dürfte, mußte leider wegen Krankheit den Stab aus der Hand legen. Sein Nachfolger Prill aber hat es sehr geschickt verstanden, binnen kurzen Wochen das Orchester zu einem ihm durchaus ergebenen Klangkörper zusammenzuschweißen, mit dem er sich unbesorgt an die größten Aufgaben heranwagen kann. Die bisherigen Sinfoniekonzerte unter seiner Leitung dürften Zeugnis dafür ablegen, daß man eine schöne allgemeine Reife erlangt hat. Schuberts „Unvollendete" war ein durchaus künstlerischer Erfolg für Prill. Ebenso erlebte Beethovens „Fünfte" kürzlich eine stilvolle Wiedergabe. Prill gelang es auch, ein Quartett für Kammer-

musik zusammenzustellen, mit dem er sich bereits mehrfach recht erfolgreich betätigte. Er selbst hat darin den Part am Flügel übernommen, während Konzertmeister •Hanns Otto die erste Violine spielt und •Werner Neumann sich immer mehr zu einem Cellomeister ausbildet.

Sonst hörten wir kürzlich den Kammersänger •E. Krauß aus München, der einen wohlgelungenen Konzertabend veranstaltete und den großen Saal des Kurhauses bis auf den letzten Platz füllte. Das prachtvolle Organ des Sängers rief helles Entzücken hervor, besonders effektvoll sang er eine Reihe Loewescher Balladen. •Dorfmüller (München) begleitete ausgezeichnet und wirkte auch solistisch recht ansprechend mit. — Einen Richard Wagner-Abend veranstalteten, ebenfalls im Kurhause, •Henriette Gottlieb, die erste dramatische Sängerin, und Kammersänger •Reisinger, der erste Baritonist des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg. Beide verfügen über ein vorzügliches Stimmmaterial und sind wie geschaffen zur Wiedergabe der Wagnerschen Heldengesänge. Auch hier zeigte sich Hofkapellmeister Prill am Flügel als ein durchaus feinsinniger Begleiter. — Erwähnt sei noch, daß der jugendliche •Rio Gebhardt aus Berlin das Kurorchester als Gastdirigent leitete und damit beim Publikum großen Anklang fand. Seine Dirigierfähigkeit rief Verwunderung hervor, wenn das Ganze auch etwas sensationell aufgeputzt war. Eberhard Schulz

KARLSBAD Das Karlsbader Musikleben, das sich heuer wieder vor einem kaleidoskopartig zusammengewürfelten internationalen Kurpublikum abwickelte, zog auch wieder, wie in der Vorkriegszeit, hervorragende Künstler und Virtuosen an, die das Karlsbader Konzertpodium betraten. Den Reigen eröffnete Alfred Grünfeld, dem ein volles Haus beschieden war. Finanziell weit weniger gut schnitt Marteau mit seinen Konzerten ab. Dann kamen: Burmester, Piccaver, Konrad Ansorge, der hochachtbare Cellist Ludwig Pleier, der in Amerika festen Fuß faßte und vorübergehend seine Heimat besuchte, die gediegene Pianistin Chop-Groenevelt, die Wiener Koloratursängerin Clara Musil, die einheimischen famosen Sängerinnen Martha Manzer und Emmy Avramidés und die ihrer Entwicklung entgegengehende Pianistin Ilse Pohlenz. —

Den Höhepunkt der Konzertsaison bildete das Erscheinen der Wiener Philharmoniker unter Weingartners Führung. Das mit 90 Musikern besetzte Orchester setzte uns als Neuheit das dankbare, eindringliche und von schön geschwungenen melodischen Gebilden durchzogene Cellokonzert op. 60 von Felix Weingartner vor, das der glänzende Cellist Prof. Buxbaum künstlerisch ausgereift spielte. — Das städtische Kurorchester unter Musikdirektor Rob. Manzers Leitung brachte einige Neuheiten, darunter die straußisch angehauchte, in ihren rhythmisch scharf geprägten und geistreich durchgearbeiteten Themen interessierende „Komödienouvertüre" des Fuchs-Schülers V. Merz, dann die E-Moll-Sinfonie des tiefschürfenden Russen Rachmaninow, endlich Schönbergs „Sextett", für Streichorchester eingerichtet. — Unser Stadttheater beherrscht die Operette. Kommt aber hie und da eine Oper heraus, dann gibt es förmliche Festvorstellungen, da erstklassige Kräfte die Solopartien bestreiten. So war eine Aufführung des „Bajazzo" angesetzt, bei der Kammersänger Piccaver (Wien), Hedwig Debicka (Wiener Volksoper), Kriener und Ad. Fuchs (Deutsches Theater in Prag) verpflichtet waren. Eine Aufführung des „Maskenball" hatte folgende Besetzung: Dr. Schipper (Staatsoper Wien), Kammersänger Kirchner (Staatsoper Berlin), Charlotte Viereck-Kimpl (Staatsoper Dresden), Ad. Fuchs und Berth. Sterneck (Deutsches Theater Prag). — Der vor Jahresfrist erst gegründete Kammermusik-Verein hat einen großen Anhängerkreis geworben. Die Veranstaltungen dieser Körperschaft wirken erzieherisch und bringen den edelsten Musiktrieb dem Publikum näher.

KASSEL Man mißt die Höhenlinie einer Oper an deren Spielplan und schätzt deren künstlerischen Wert nach der Anzahl der neu oder erstaufgeführten zeitgenössischen Komponisten. Ich bin mir darüber keinen Augenblick im Zweifel, daß die Auswahl solcher Uraufführungen keine leichte Arbeit ist, besonders dann, wenn alle Neuheiten mit der Verdienstmöglichkeit gewertet werden; aber solche Hindernisse dürfen auf keinen Fall bei einem Institut vom Range der Kasseler Oper mitsprechen. Nur so ist es zu erklären, daß im verflossenen Jahre keine Uraufführung herauskam und daß die mir aus früherer Zeit erinnerlichen Neuopern (Cobzar-Ebelöh und viele ähnliche Kunstwerke) eine erstaunlich und mathematisch genau im voraus auszurechnende kurze Lebensdauer hatten. Was z. B. in Darmstadt, Stuttgart und Dessau möglich ist, sollte hier ebenso möglich gemacht werden. Darum fangen die Neuerungen bei uns erst mit den schon anderwärts reichlich ausprobierten Erstaufführungen an, die meistens mehrere Jahre auf dem hiesigen Neuheitenzettel stehen.

Über Noetzels „Meister Guido" und Offenbachs nachgelassenes Werk „Der Goldschmied von Toledo" ist darum aus oben erwähnten Gründen an dieser Stelle kaum etwas Neues zu sagen. Daß sich die hiesigen Künstler mit bestem Gelingen für die Neuheiten einsetzten, sei hier der Ordnung halber erwähnt.

Im übrigen brachte das Theater eine Reihe von Neueinstudierungen, denen ich nicht beiwohnen konnte.

Es handelt sich in diesem Falle um die Nichtgewährung von Pressekarten, die die Kasseler Intendantur nach Anweisung der Berliner Generaldirektion nur dann genehmigen (!) soll, wenn das Theater nicht ausverkauft ist.

So geschah es, daß ich mehrere Male zur Theaterkasse kam und hier den Bescheid erhielt, daß keine Karte bewilligt (!) sei. Um diese höchst überflüssigen Wege und Verdrießlichkeiten zu sparen, schenkte ich mir von da ab sämtliche Opernaufführungen, zu denen die Tagespresse regelmäßig eingeladen wurde.

Es ist immerhin von Bedeutung, hier festzustellen, daß sich die Berliner Generaldirektion und die unterstellten Provinzbühnen von Rang auf den Standpunkt stellen: Erst die gefüllte Kasse; wenn nicht ausverkauft ist, auch die Kritiker, die nicht nur für die Tagespresse, sondern auch für die musikalischen Fachzeitschriften arbeiten.

Die Festspielaufführungen am Schluß der Spielzeit, die zu einer feststehenden Gewohnheit werden sollten, brachten an Opern „Parsifal", „Meistersinger" und „Tristan", die beiden letzten unter •Robert Langs, die erste unter •Dr. Zulaufs Stabführung. Das Orchester, in seiner Zusammensetzung hervorragend, leistete unter diesen beiden Führern Vollendetes. Die Hauptdarsteller waren zum größten Teil auswärtige Gäste mit bekannten Namen. Die Vorstellungen selbst boten trotz der großen Gästeschar im ganzen ein geschlossenes einheitliches Bild. Das ist immerhin ein Zeichen, daß sich alle bedeutenden Bühnen auf einen einheitlichen Wagnerstil einstellen, so daß solche Festspielaufführungen möglich werden. Die stärksten und nachhaltigsten Werte schufen die „Parsifal"- und die „Meistersinger"-Aufführung, und beide Male waren es die führenden Baritonisten Deutschlands, die den Abenden ihr eigenes künstlerisches Gepräge gaben. Hier der Gurnemans des •Karl Braun, bei dem jeder Blick, jede Geste, jeder Ton geistiges, seelisches Verständnis voraussetzte, und dort der herzhaft-gewinnende Sachs von •Friedrich Plaschke. Im Parsifal vermochte der junge Stuttgarter •Rudolf Ritter mit einem selten schönen

metallischen Tenor und die bekannte •Melanie Kurt als Kundry stark zu interessieren. •Robert Burg sang den Amfortas, an sich stimmschön, aber mit starken Äußerlichkeiten. Der einheimische •Viktor Mossi bebehauptete sich mit Ehren in solchem Ensemble.

Neben •Plaschke bestach der Berliner •Robert Hutt als Stolzing mit seinem bezwingenden lyrischen Tenororgan. Als Evchen ließ die Dresdener •Elisabeth Rethberg trotz ihrer wundervollen Sopranstimme infolge öfters zutage tretender Gleichgültigkeit manches an Poesie vermissen. Der Beckmesser von •Josef Geis war darstellerisch eine vorzüglihce Leistung, ohne sich musikalisch infolge des schwachen Organs über den Durchschnitt zu erheben. •Waldemar Henkes frischer und munterer David fand sich mit dem Alt der leistungsfähigen Kasseler Altistin •Marta Hohmann zu einem fein eingespielten Gegenpaar zusammen. Jammerschade, daß diese Künstlerin die Kasseler Bühne verläßt. —

Im „Tristan" wurde die Verschiedenheit der einzelnen Darsteller stärker bemerkbar. Von •Plaschkes Kurvenal gilt dasselbe wie von dessen mächtigem Sachs. Aber während der Tristan von •Rudolf Ritter darstellerisch nicht alles erschöpfte, ließ •Berta Morena, die große Isolde, gesanglich manches unerfüllt. Ihre vollendet klassische Darstellung ist noch von früher in bester Erinnerung.

Daneben klang der wundervolle, sieghafte Alt •Karin Branzells als Brangäne, ein Organ, das einen starken Zauber auf den Hörer auszuüben imstande ist. •Karl Braun gab den Marke. Georg Otto Kahse

KOBURG Die Erstaufführung des „Parsifal" in Koburg war die Großtat der Oper am Landestheater während des verflossenen Musikjahres, die bewies, wie wenig berechtigt der Gedanke ist, das Weihfestspiel Bayreuth vorzubehalten. Gerade Koburg als die Geburtsstätte der Theatermalerei und der Ort, wo ein Richard Wagner in Hofrat Brückner den Künstler gefunden hatte, der seine hochfliegenden Pläne bezüglich der Bühnenausstattung seiner Musikdramen in die Wirklichkeit umsetzte, hat im heimischen Gewerbe eine der hauptsächlichsten Sicherungen für eine würdige Parsifalaufführung. Denn was die Brücknerschen Kunstwerkstätten (Inhaber: Max Kürschner) unter äußerster Ausnutzung des gegenüber dem Bayreuther Festspielhause beschränkten Raumes in der Ausstattung des Schauplatzes schufen, war ein glänzender Rahmen für das Geschehen des Festspiels, dessen orchestraler Teil in der ausgezeichneten Kapelle des Landestheaters gleich hochstehende Auswertung fand, und die die darstellenden Künstler, an der Spitze der prächtige Brohs-Cordes in der Titelrolle, zu einem gerundeten, weihevollen Bau vollendeten. Die Inszenierung hatte geschickt und feinsinnig der Intendant Hofrat Mahling durchgeführt, während als musikalischer Leiter in Vertretung des ersten Kapellmeisters Kapellmeister Schröder gewissenhaft dem Werke vorstand. — Aus dem, was sonst die Oper an Wagnerschen Musikdramen brachte, ragen die beiden geschlossenen „Ring"aufführungen hervor, die jedes Jahr Höhepunkte des Koburger Kunstlebens darstellen. Die Neueinstudierungen kamen in der Hauptsache der Oper von gestern zugute: vor allem Mozart („Don Juan", „Zauberflöte"), dann Adam („Postillon von Lonjumeau"), Mehul („Joseph und seine Brüder") und Verdi (glänzende Aufführungen von „Aida" und „Rigoletto"). Offenbachs „Goldschmied von Toledo" wurde erstmalig gegeben. Die Uraufführung von Langerts „Fiamma", dem umgearbeiteten Werke des kürzlich verstorbenen, verdienstvollen, ehemaligen koburgischen Hofkapellmeisters, war die Erfüllung einer Dankesschuld. Was wir gerade in diesen Zeiten der Wirrnis in der alten Oper an Halt gebenden Werten besitzen, zeigt sich im Vergleich mit neuzeitlicher Musik etwa von der Art der „Abreise" und der „Revolutionshochzeit" Eugen d'Alberts, dessen auf äußerlichen Eindruck abgestimmte Klangwelt nie tiefergehende Wirkung haben wird, und dessen eben genannte Werke in Koburg über die eine Vorstellung ihrer Erstaufführung darum auch nicht hinauskamen. Und um die Arbeit, die szenisch wie musikalisch Siegfried Wagners „Sonnenflammen" verursachten, war es sogar wirklich schade. Die Neuzeitler zu pflegen, ist selbstverständliche Pflicht der Bühne, aber warum wendet man sich da nicht an die ernsthaften, richtunggebenden Vertreter? Künstlerisch aufstrebender Abschluß der Spielzeit waren die Maifestspiele vom 29. Mai bis 5. Juni, deren Reihe als Opern „Don Juan", „Carmen" und „Tristan und Isolde" enthielt. Die Aufführungen, insbesondere des Wagnerwerkes, waren hervorragend dank vorzüglicher Leitung und Einrichtung Hofrat Mahlings, dank trefflicher Gastdirigenten, wie Prof. Leonhardt (Weimar), und dank einer ausgezeichneten solistischen Besetzung, für deren Güte Namen bürgen wie Benno Ziegler (Berlin), Mizzi Fink (Charlottenburg), Mafalda Salvatini (Charlottenburg), Melanie Kurt (New-York), Ritter (Stuttgart) und Schneider (Frankfurt a. M.). — Mit Schluß der Spielzeit ist der begabte 1. Kapellmeister Dr. Friedmann aus dem Verbande des Landestheaters ausgeschieden, sein unfreiwilliger Weggang entbehrt leider nicht einer persönlichen Note. Ernst Lorenz

KOBURG Man muß sich wahrlich wundern, daß eine Stadt von 24000 Einwohnern eine derartige Fülle von musikalischen Veranstaltungen durchzuhalten vermag, wie sie seit Kriegsende über Koburg hinwegflutet. Die Kunstfreudigkeit der Koburger verdient alles Lob. Aus dem Vielen des vergangenen Konzertjahres sei dies hervorgehoben: Die 4 Sinfoniekonzerte der Kapelle des Landestheaters standen nicht auf gleichmäßiger künstlerischer Höhe. Der Beethoven-Abend Pfitzners mit dem klangstolzen Eigenwerke des Dirigenten: Ouvertüre zu „Kätchen von Heilbronn" am Ende, war tiefinnerliches Erleben, das nur die Reihenfolge der Vorträge beeinträchtigte. Der Abend Dr. Friedmanns, des I. Kapellmeisters am Landestheater, mit einer bunten Vortragsfolge von Schumann bis Wagner, dagegen war zu viel auf äußerlichen Eindruck angelegt, um wahrhaft befriedigen zu können. Der begeisternde Fritz Busch wiederum vereinigte in der Leonorenouvertüre Nr. 2 und in der 9. Sinfonie von Beethoven schöpferische Gestaltungskraft mit glanzvollem Schwung und war so ganz das Gegenteil von Siegfried Wagner, der hauptsächlich eigene Werke, über deren Wert man sehr geteilter Meinung sein kann, mäßig und lau dirigierte und darum innere Anteilnahme kaum wecken konnte. — Die „Gesellschaft für Literatur und Musik" stellte anerkennenswerterweise alte und neue Musik gleichberechtigt nebeneinander, ohne damit selbstverständlich ein Werturteil ausdrücken zu wollen. Der Klavierabend von Frieda Kwast-Hodapp, die zum Teil weniger gespielte Werke Beethovens bot, war anregend, wenngleich der zuweilen harte Anschlag der Künstlerin nicht vollen Genuß gab. Der tüchtige Geiger Thornberg (Berlin) und Albert Hufeld (Berlin [Klavier]) brachten ausschließlich neuzeitliche Sonaten. Die Nordländer E. Sjörgen und Börressen, dessen Sonate op. 13 A-Moll hier seine deutsche Uraufführung erlebte, sind harmlos, aber angenehm; Karl Kämpfs Sonate E-Moll op. 23 konnte mehr fesseln. Die musikalische Morgenfeier, die, dargeboten durch das Natterer-Quartett (Koburg), die Bekanntschaft von A. Bruckners wundervollem Streichquintett F-Dur und Arnold Schönbergs erbaulichem Streichsextett op. 4 vermittelte, war vielleicht die künstlerisch wertvollste Veranstaltung des Jahres. Die stilvolle Kunstbetätigung der Gesellschaft, die aus allen ihren Darbietungen spricht, soll besonders unter-

strichen sein. — Mit seinen eignen Abenden stand das Natterer-Quartett im Zeichen des Beethovenjahrs. — Die Orchestervereinigung (Leitung: Kapellmeister Fichtner) gab wiederum Solistenkonzerte, deren bunte, auf Bravourleistungen zugeschnittene Vortragsfolgen mit einem gewissen Recht vielleicht noch bei einer künstlerischen Persönlichkeit, wie die einzigartige Maria Ivogün es ist, die Kunst zur Dienerin des Künstlers, statt umgekehrt, machen dürfen. Ob aber eine Albine Nagel (Braunschweig) und der Bühnensänger Knote im Konzertsaal dasselbe Zugeständnis beanspruchen dürfen? Dem Urteil über die vorzügliche künstlerische Einzelleistung soll damit kein Abbruch getan sein. — Die Beethoven-Feier des „Sängerkranz", die unter Führung von Kirchenmusikdirektor W. Weißenborn die Kantate „Meeresstille und glückliche Fahrt" und die Chorfantasie op. 80 brachte, und deren pianistischen Teil der wackere Prof. Weinreich (Leipzig) übernommen hatte, war ein großer Erfolg. — Den Konzerten des Kirchenchors, der in diesem Jahre sein 50jähriges Bestehen feiern konnte, eignete bei prächtigen Chorleistungen wiederum feindurchdachte gedankliche Einheit. Beethoven widmete er die gelungene Aufführung des „Christus am Ölberg". — Der Lehrergesangverein (Leitung: Musikdirektor P. Trommer) tat sich mit einem Mendelssohn-Abend hervor, und der „Verein" bot seinen Mitgliedern die gewohnten Solistenkonzerte.

Ernst Lorenz

M.-GLADBACH In unserer jetzt zur „Großstadt" gewordenen niederrheinischen Baumwollzentrale wurden in der ersten Winterhälfte reichliche musikalische Veranstaltungen geboten, an deren Spitze die Cäcilia- und Sinfoniekonzerte unter Hans Gelbke stehen. Als „Dantefeier" wurde Liszts Dantesinfonie, ferner Wolf Ferraris Chorwerk „La vita nuova" mit Kammersänger Kase (Leipzig) und Henny Wolff (Bonn) aufgeführt. Cornelius' „Gounlöd" mit Kammersänger Fenten (Mannheim), Dr. Römer (München) und Frau Werhard-Poensgen von der Kölner Oper als Konzertaufführung in von Baußnerns Bearbeitung erzielte großen Erfolg. In den Sinfoniekonzerten brachte Gelbke: Beethovens Pastorale, das C-Moll-Konzert (Solist: Hubert Flohr, Düsseldorf) und die Fidelio-Ouvertüre, ferner G. Schumanns „Lebensfreude"-Ouvertüre, R. Strauß' Don Quichotte mit Hans Scheulen (Mülheim), der auch ein Cellokonzert von de Swert spielte, von Kämpf: Andersens Märchen, Bruckners III. Sinfonie, Liszts Es-Dur-Konzert mit Walter Gieseking (Hannover), Mozarts Pariser Sinfonie, das A-Dur-Violinkonzert (Lotte Hellwig, Köln), Schuberts Unvollendete, als Uraufführung die groß angelegte C-Moll-Sinfonie von Rob. Bückmann, einem hier ansässigen begabten jungen Komponisten, unter seiner Leitung, Ramraths Raubritterouvertüre, Humperdincks Maurische Rhapsodie u. a. Die Konzerte wurden fast alle auch als Volkskonzerte wiederholt. Prof. Max Pauer (Stuttgart) gab einen Klavierabend mit Werken von Bach, Beethoven, Schumann, Brahms. Prof. Schreker (Berlin) las seine Operndichtung „Irrelohe" vor, und seine Gattin ergänzte den Vortrag mit Schrekerschen Liedern. Das oft auf 80 Mann verstärkte städtische Orchester und der Cäcilia-Chor (städtischer Gesangverein) dürfen dabei nicht unerwähnt bleiben.

OSNABRÜCK Unser Musikverein hat seine diewinterliche Konzertsaison recht verheißungsvoll begonnen. Musikdirektor Max Anton plant für dieselbe reizvolle musikalische Genüsse. Neben bewährtem Alten und Klassischen soll vor allem das aufblühende Neue, soweit dessen Form und Inhalt hervorragend ist, dem kunstliebenden Publikum vorgeführt werden. Die ersten Proben davon haben uns die ersten Konzerte bereits gebracht, wovon dieser Bericht erzählen möchte.

Der erste Kammermusikabend brachte uns zum ersten Male das berühmte Lambinon-Quartett, jene Künstlervereinigung, die in erster Linie die neueste Kammermusik pflegt und ein hervorragend klanglich und rhythmisch künstlerisches Zusammenspiel bietet. Für uns brachte dasselbe die Erstaufführung eines neuen Quartetts von Arnold Schönberg, das durch seine packende Musik, die so viel Neues bietet, so bewundernswert zum Vortrag gebracht wurde. Die Schönbergsche Musik ist nicht gerade einschmeichelnd und seine neuen Formen wirken bei vielen aufregend, die Längen oft auch ermüdend, trotzdem war es recht interessant, diesen Neutöner zu hören und wie er sein Innenleben uns verständlich machen will. — Neue Geister, neue Formen! — Die dann noch folgenden Quartette, op. 11 von Tschaikowski und op. 18 von Beethoven, die gleichfalls vortrefflich zum Vortrag kamen, boten gegenüber Schönberg ein ruhigeres, zufriedenes und seliges Genießen edler Musica. —

Lauter Erstaufführungen für unser Publikum brachte uns Max Anton im ersten Hauptkonzert des Musikvereins. Das lebhafteste Interesse erregte Mahlers vierte Sinfonie, die Anton mit seinem trefflichen Orchester ihres geistigen Inhalts so voll auszudeuten verstand und das Eigenartige, Impressionistische der Mahlerschen Musik jedem Hörer nahebrachte, das soll ihm auch hier von Herzen gedankt sein. Hervorragend war dabei Konzertmeister Hagels meisterliches Violinspiel beim Totentanz im zweiten Satz und Frau Helene Maas-Peschs (Düsseldorf) voller, schöner Sopran beim Vortrag des „Wunderhornliedes" im letzten Satz der Sinfonie, das die Sängerin mit feinem Humor in der Auffassung überaus wirkungsvoll und gesangstechnisch vollendet sang. Nicht gleichbedeutend und wertvoll waren die beiden anderen Nummern des Programms: ein Sommeridyll, zwei Sätze für kleines Orchester von Aug. Reuß mit dem Motto von Möricke: „In ein freundlich Städtchen trete ich ein", sowie das Passacaglia-Konzert für Violine und Orchester von Hans Koeßler. Reuß weiß bei aller Beschränkung doch raffiniert zu arbeiten und Klangreize zu bieten, ohne jedoch eigentlich wertvollen Inhalt zu geben. Letztgenannter Mangel haftet auch dem Koeßlerschen Violinkonzert an, das dagegen mehr ein Virtuosenstück ist, dessen Schwierigkeiten von dem Hamburger Geiger Max Menge spielend überwunden wurden. Menge ist ein vortrefflicher Geiger mit kraftvollem Strich und eleganter Bogenführung, der seinem edlen Instrumente entzückende Töne zu entlocken vermag. Hoffentlich zeigt derselbe uns recht bald mal seine hohe Kunst in dem Vortrage einer klassischen Komposition von größerem Wert. —

Neben den Musikvereinskonzerten und Kammermusikabenden wird Anton auch noch verschiedene Sinfoniekonzerte im Laufe des Winters dem Publikum bieten, deren erstes uns bereits überaus Herrliches brachte. Die Hauptnummer desselben war Brahms' F-Dur-Sinfonie, welche das Orchester unter Antons faszinierender Leitung überaus wirkungsvoll zum Vortrag brachte, gleicherweise wie auch d'Alberts lebensprühende, heitere und klangschöne Ouvertüre zur Oper „Die Abreise". Mozarts A-Dur-Violinkonzert, das sich daran schloß, bot durch Konzertmeister Hagels glänzenden Vortrag einen reichen harmonischen und glückseligen Lebensgenuß. — Nicht unerwähnt lassen will ich außerdem die vom Orchester unter Leitung von Musikdirektor Schellbach gegebenen philharmonischen Konzerte, deren erstes 4 beachtenswerte Werke alter und neuer Meister in lobenswerter Vorführung brachte. An Bachs Konzert für 2 Soloviolinen zeigten die beiden Konzertmeister Hagel und Junghans ihr reifes, seelenvolles Spiel, während das Orchester Schuberts C-Dur-Sinfonie, eine Suite von dem Finnländer Sibelius und die Ouvertüre „Im Herbst" des Norwegers Grieg wundervoll erklingen ließ. Die

philharmonischen wie auch die Sinfoniekonzerte finden in diesem Winter im Theater statt, wodurch auch ihre äußere Aufmachung eine wesentlich bessere, des Genießens frohere und angenehmere geworden ist.

Musikdirektor Max Anton hat uns im 2. Hauptkonzert des Musikvereins durch die Uraufführung eines größeren, den Abend füllenden Chorwerks erfreut, der man in musikalischen Kreisen mit Spannung entgegensah. Es war dies Rudolph Berghs op. 43: „Der Berg des heiligen Feuers", ein symbolisches Singspiel in Oratorienform für Solostimmen, Chor und Orchester. Der Komponist, von Geburt ein Däne, ist seit Jahren durch längern Aufenthalt und Studien in Deutschland mit dessen Kultur- und Musikleben aufs innigste verwachsen. Seine bisherigen Musik- bzw. Chorwerke erregten viel Interesse in musikalischen Kreisen und kamen zu erfolgreicher Aufführung in verschiedenen Städten. Mit dem neuen Werk, dessen Text nach dem Entwurf des Komponisten von Leonie Meyerhof-Hildeck nach Wagnerscher Text- und Versweise gedichtet ist, spricht Bergh in einer solch schönen Weise zu unserm Volke, die da zeigt, daß er es lieb hat. Unser schwer darniederliegendes Volk mit neuem Geist zu erfüllen, daß es die materialistische Weltanschauung verläßt und wieder geistigen Idealen zustrebt, das ist die Tendenz des Inhalts seines neuen Werkes. Der Berg des heiligen Feuers soll auch unser aller Ziel und Streben sein; nicht alle gelangen dahin, aber die ihn erreichen, entzünden ihre Seelen an dem heiligen Feuer zu neuem, edlem Streben. Und diesen Text hat der Komponist mit einer schönen und eindrucksvollen Musik versehen, deren Tonsprache überaus reiz- und klangvoll und wirklich vom besten Adel ist. In den vielen lyrischen Sätzen der Solostimmen, in Duetten, Quartetten und in den herrlichen Chören finden sich reizende Klangschönheiten, welche die eigenartige sympathische Weise des Komponisten eindrucksvoll zum Austrag bringen. — Max Anton hatte sich des neuen Werkes mit besonderer Liebe und Hingebung angenommen, auch seinen Chor und das Orchester für dasselbe so begeistert, daß eine Aufführung zustande kam, die als besonderes musikalisches Ereignis zu verzeichnen ist, da unser Musikverein meines Wissens damit zum ersten Male eine Uraufführung größeren Stils geboten hat, und die nun von so glänzendem Erfolg war und so tiefen Eindruck machte, daß des Beifalls kein Ende war. Auch der Dirigent und die Solisten wurden gebührend gefeiert. Letztere waren Anna Kämpfert (Frankfurt a. M.) (Sopran), Magda Armbrust (Wiesbaden) (Alt), Paul Tödten (Duisburg) (Tenor), und Dr. Emanuel Kayser (München) (Baß), deren Wahl eine besonders glückliche zu nennen war, da sie sämtlich durch ihre vortrefflichen Stimmen sowie durch seelenvollen, künstlerischen Vortrag viel zum herrlichen Gelingen dieser schätzenswerten Uraufführung beigetragen haben. Auch des Chors und Orchesters sei an dieser Stelle rühmend gedacht, da auch sie beide gleichfalls mit voller Hingabe und Freude der guten Sache dienten, solch treffliches Resultat zu erzielen. Zum Schluß will ich nicht verfehlen, die größeren Musikvereine auf diese Neuerscheinung in der Chorkonzertliteratur empfehlend aufmerksam zu machen.

H. Hoffmeister

POSEN Eröffnet wurde die Winterspielzeit mit Moniuszkos „Halka", Wie immer, wurde dieses von Slawenblut durchsprühte Werk mit enormem Beifall aufgenommen und machte den darstellenden Künstlern mit ihrem trefflichen Dirigenten Adam Dolzycki an der Spitze alle Ehre! — Eine Neuerscheinung, die man sich vor Jahresfrist nicht hat träumen lassen, ist „Tiefland", Eugen d'Alberts bekanntes und überall mit großem Erfolg aufgenommenes Musikdrama. Die erste Bühnenaufführung eines deutschen Tondichters am „Teatr wielki" zu Posen! Was das bedeutet, kann man sich denken. Schon die Hauptprobe, die viele Neugierige und Kunstbeflissene hinlockte, da die hohen Eintrittspreise fast nicht mehr zu erschwingen sind, zeigte ein gefülltes Haus, und erst die Aufführung selbst machte der Direktion entschieden alle Ehre! Die Einstudierung zeigte manche originelle und höchst interessante Neuerungen... Den Pedro gab Bedlewicz mit seiner sympathischen Stimme angenehm wieder, auch Orlénska ist als vollwertig — sie gab die Marta — zu bezeichnen. Die übrigen Leistungen — Adam Ludwig als Sebastino, Hendrichówna als Nuri, Rawita als Darsteller des Moruccio — sind durchweg als wohlgelungen zu nennen und wurde das Werk mit seiner Gesamtaufmachung vom Publikum mit großer Begeisterung aufgenommen. Ja, der Beifall war so groß, daß inmitten der darstellenden Künstler der Dirigent, Kapellmeister Dolzycki, sich auf der Bühne zeigen mußte. Eine Reihe von Aufführungen sind diesem musikalisch wie dramatisch hochstehenden Werke gewiß!!! — Anders verhält es sich mit der Neueinstudierung der „Mignon" von Thomas. Das teilweise schon an und für sich etwas unklare Werk wurde von den Darstellern gewissermaßen verfehlt wiedergegeben, indem dieselben ins Publikum hineinsangen — eine Art, wie man es früher von Primadonnen italienischer Art gewohnt war! Szenisch wie musikalisch übte die Oper mit ihren süßen Melodien den gewohnten Reiz auf die Zuhörer aus.... Ferner gelangten „als Übertragungen vorjähriger Spielzeit" zur Aufführung: Mascagnis „Cavalleria rusticana", Tschaikowskis „Pique dame", Verdis „Rigoletto" und Gounod mit seiner „Margarete". Alle diese Werke wurden in ihrer Wiedergabe vom Publikum warm aufgenommen und werden voraussichtlich in dieser langen Saison noch ihren Platz weiterhin behaupten....

* *

Der Deutsche Theaterverein, der durch die Wiedergabe von Dramen und Lustspielen klassischer und moderner Epoche sich allgemeiner Beliebtheit erfreut, brachte am 28. Oktober im Saale des Zoologischen Gartens sein erstes Opernwerk, den Lortzingschen „Waffenschmied", zur Aufführung. Es war gewissermaßen ein Wagnis, wenn man bedenkt, daß das Ensemble fast durchweg aus Dilettanten besteht. Und doch — man kann die bühnenmäßige Wiedergabe dieses Werkes als befriedigend bezeichnen; ein rauschender Beifall durchtoste Akt für Akt den ausverkauften Saal.... Vornehmlich die warmherzige und mit den Zügen echt deutschen Humors ausgestattete Figur Meister Stadingers wurde durch Sternberg — schauspielerisch wie musikalisch — trefflich kreiert, und erntete jener gewissermaßen den größten Beifall an diesem Abend! Doch auch die übrigen Leistungen: Gollnow (Georg), Pietsch (Marie), Bogs (Irmentraut), Weltinger (Adelhof) und Menger (Graf Liebenau), dürfen als lobenswert bezeichnet werden! Ebenso waren die Bühnenbilder zeitweise auch lieblich zu nennen! Menger begleitete am Flügel infolge Ermangelung eines Orchesters. Die szenische wie musikalische Leitung lag in den bewährten Händen von Wollner-Reich, ehemaliges Mitglied des Posener Stadttheaters. Ihr sei vornehmlich für die opferfreudige Hingabe der mit so immensen Schwierigkeiten verknüpften trefflichen Aufführung im Namen der deutschen Minderheit der wärmste Dank!!!

Carl Foerster

POSEN Als Eröffnung für die Veranstaltungen größeren Stils brachte das Orchester vom „Teatr wielki" für das Winterhalbjahr ein feinsinniges Programm heraus. Es wurden gespielt: Haydns „Sinfonie mit dem Paukenschlag", Beethovens berühmte „Eroica" und Mozarts „Klarinettenkonzert"; letzteres wurde mit einer gewandten Technik und durchgeistigtem Ton von Herrn Madeja in der Solopartie seelenvoll vorgetragen.

Auch das anschließende Larghetto aus Mozarts „Klarinettenquartett", das der Künstler mit vier begleitenden Streichinstrumenten zu Gehör gebracht hatte, hinterließ einen tiefen Eindruck. Herr Dolzycki waltete seines Amtes als Dirigent wie stets mit Energie und künstlerischer Umsicht! Das gut geschulte Orchester zeigte sich in allen Werken auf der Höhe und packte den Hörer voll und ganz! — Im Saal des „Ev. Vereinshauses" stellte sich Anfang Oktober den Posenern eine neue Kunstgröße vor, mit Namen Else Daniel aus Lissa. Sie sang aus Mozarts „Figaro" „Nur zu flüchtig", dann „Träume" und „Schmerzen" von Richard Wagner, Lieder von Reger, Max Krohn, Erich Wolff, Julius Röntgen, Edward Moritz und endlich von Rich. Strauß vier Lieder (u. a. „Du, meines Herzens Krönelein"). Es war eine Freude, der Künstlerin zu lauschen, die mit ihrem schönen Stimmaterial den Lauschenden an sich zog und gewiß bei ihrem zweiten Auftreten ein vollbesetztes Haus aufweisen wird. Ein feinfühlender Begleiter, Viktor Bickerich, trug zu dem genußreichen Abend mit bei. — Das zweite Sinfoniekonzert, das vornehmlich dem Russen Tschaikowski gewidmet war, zeigte wieder unter der tüchtigen Leitung Dolzyckis das gewaltige Können in der düstergestimmten „fünften Sinfonie (E-Moll)". Auch die beliebte „Nußknackersuite" zeichnete sich durch feinsinnigen Schneid aus, und so wurde denn dieser Abend, dem noch Pawlak durch Wiedergabe von Wieniawskis „Violinkonzert" eine schöne Abwechselung bot, zu einem Ereignis! — Einen schönen Gesangsabend gab Irene Darecka im „Vereinshause". Sie sang u. a. die Pagenarie aus den „Hugenotten", die Siebel-Arie aus „Margarete" und die herrliche Violettaarie „Er ist es, dessen wonnig' Bild". Die Künstlerin erntete mit ihrer — teilweise etwas nasal klingenden — Stimme großen Erfolg, obgleich nur etwas mehr als die Hälfte des Saales gefüllt war. Am Flügel stand Prof. Miklaszewski als feinsinniger Begleiter und hatte somit auch Anteil an diesem — wenngleich auch nur eine Stunde währenden — Kunstabend.... Am gleichen Tage fand in der ehrwürdigen Kreuzkirche ein „Bach-Kantatenabend" des Posener Bach-Vereins statt. Dirigent K. Greulich, Sopran Fuchs, Bariton Boehmer, Begleitung Viktor Bickerich aus Lissa. Es kamen zu Gehör: „Schauet doch und sehet", „Tritt auf die Glaubensbahn" und „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?" Das gut angefüllte Gotteshaus zeugte von dem Interesse, das in allen Schichten sich bemerkbar machte, um dieser großen Stunde beiwohnen zu dürfen! — Den ersten Kammermusikabend in diesem Winterhalbjahr gab das sogenannte „Brüder-Greulich-Quartett". Voran Meister Beethoven mit seinem Streichquartett (Es-Dur op. 74); es folgte Vater Haydn mit dem G-Dur-Quartett op. 76 Nr. 1 und als Novität gewissermaßen das Streichtrio in F-Moll op. 77b von Max Reger. Technisch waren die Spielenden auf der Höhe, und auch das Zusammenspiel zeugte von einer immensen Einstudierung, doch den Geist — den sprühenden Geist eines Beethoven voll und ganz zu erfassen, dazu bedarf es eines reiferen Geschlechtes.... Einen „Schubert-Abend" gab Gertrud Konatowski. Sie brachte u. a. die Sonate op. 53, Fantasie op. 15 und das Impromptu op. 142 Nr. 4 feinfühlend und mit sicherer Technik zu Gehör und erntete den wohlverdienten Beifall! — Einen Liederabend veranstaltete die Konzertsängerin Susanne Toop aus Stettin. Sie sang Lieder von Schubert, Hugo Wolf und Rich. Strauß und erntete mit ihrer kraftvollen Stimme den Beifall des leider sehr schwach besuchten Hauses. Am Flügel entzückte Prof. Bergmann (Bromberg) durch seine ausgezeichnete Begleitung und durch seine feindurchdachten Klaviervorträge (Schubert, Chopin)! — Der letzthin veranstaltete Sinfonieabend im Teatr wielki brachte Beethovens VII. und V. Sinfonie zu Gehör. Dolzycki schwang seinen Stab mit rühmlichst bekannter Sicherheit und erfaßte den Geist Beethovens samt der ihm zugeteilten Orchesterschar voll und ganz. Prof. Henry Melcer spielte das Klavierkonzert Es-Dur op. 73 mit brillanter Technik und durchgeistigtem Vortrag, und so wurde denn dieser Abend vom Publikum in allen Teilen wohlwollend mit rauschendem Applaus entgegengenommen!!! Am 5. November brachte der „Deutsche Theaterverein" eine konzertmäßige Wiedergabe der „Zauberflöte" zu Gehör. Die Leitung hatte Wollner-Reich inne, und man kann die Gesamtleistung dieses unsterblichen Werkes als gut bezeichnen! Leider war der Abend sehr schlecht besucht. — Traurig, aber wahr!!! Carl Foerster

PRAG Alle Ehre dem deutschen Musik-Prag seiner Mozarttradition wegen, daß es den 130. Todestag dieses Musikklassikers noch vor dem eigentlichen Gedenktermin (5. Dezember) feierte, und zwar in Form eines Zyklus der fünf bedeutendsten Opern des Meisters („Entführung", „Cosi fan tutte", „Figaro", „Don Juan" und „Zauberflöte"). Daß dieser Zyklus ohne Reklamegeschrei und Voranpreisung zum Festspielereignis wurde, ist in erster Linie das Verdienst Theaterdirektor Kramers, der sein Opernensemble auf eine so hohe künstlerische Stufe zu bringen wußte, daß es imstande ist, solche Festspiele aus eigener Kraft und neben der reichhaltigen anderweitigen Repertoirtätigkeit zu bieten, in zweiter Linie das unseres dermaligen Opernchefs Alexander von Zemlinsky, seit Mahlers Hingang wohl einer der bedeutendsten Mozartinterpreten. Es spricht für die künstlerische Leistungsfähigkeit unseres deutschen Theaters, daß es neben den teilweisen Neueinstudierungen des Mozartzyklus auch noch eine Reihe anderer Opern in neuer Besetzung, Inszenierung und musikalischer Auffrischung herausbrachte: Lortzings „Zar und Zimmermann", Bizets „Djamileh", Donizettis „Lucia", leider auch Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen" und Kienzls „Kuhreigen". Auch eine Menge bedeutender Sängerinnen und Sänger als Gäste bot uns unsere rührige Theaterleitung; den stärksten und musikalisch wie gesangskünstlerisch größten Eindruck hinterließ der Dresdener Tenor Curt Taucher, wohl der beste und überzeugendste „Tristan", den die deutsche Bühne dermalen besitzt.

Im Prager deutschen Konzertsaale herrschte eine wahre Konzertwut; Konzertgeschehnisse von geradezu ereignisreicher Bedeutung jagten einander. Die beiden führenden Prager deutschen Konzertdirektionen, jene Dr. Zemáneks und die sogenannte „Prager Konzertdirektion", suchten einander in musikalischen Leistungen zu überbieten. Leider war das Publikum hierbei nicht immer der tertius gaudens, da gerade einige der wertvollsten dieser Konzerte nur ein spärliches Publikum versammelten. Übrigens sind gerade die deutschen Konzerte Prags bisher von der hier ausgebrochenen Seuche der Konzertübersättigung des Publikums verhältnismäßig verschont geblieben, zweifellos ein Zeichen besonderer Opferwilligkeit und besonderen Kunstsinnes der Prager deutschen Bevölkerung. Im tschechischen Prager Konzertleben gab es nämlich bereits den ersten durch die gegenwärtige Konzerthypertrophie hervorgerufenen Konzertkrach, der die mit so viel Verheißung auf den Plan getretene, durch Konzertreisen auch im Deutschen Reiche bekannt gewordene sogenannte Schaksche Philharmonie zur Auflösung zwang. Bei der unübersehbaren Fülle künstlerischer Veranstaltungen können nur jene kritische Erwähnung finden, die wirklich das Bild musikalischer Ereignisse boten und echter Kunst dienten. Dies gilt vor allem von den Beethoven-Kammermusikabenden des Rosé-Quartettes, von einem Kammermusikabend des Wiener Fitzner-Quartettes und von dem fünften philharmonischen Konzerte unseres

deutschen Theaters. Bedeutende Solistenkonzerte absolvierten: die Pianisten Sauer (zwei aufs Virtuosentum gestützte Abende), Ansorge (mit einem in der Ausführung nicht ganz einwandfreien romantischen Programm), der Leipziger Prof. Lambrino (als überaus plastisch gestaltender und dennoch poetisch wirkender Schumann-Interpret), Walter Kerschbaumer und schließlich der in der Reife und Tiefe seiner Kunstoffenbarung immer elementarer wirkende Teichmüller-Schüler Josef Langer; die Geiger Kreisler, Hubermann und Burmester als vollendete Meister ihres Instrumentes sowie Erna Rubinstein und H. Schneiderhan als hoffnungsvoller Nachwuchs unserer Geigergeneration. An Gesangssolisten hörten wir: den Wiener Tenoristen Piccaver (in einem geschmacklosen Kunterbuntprogramm), die Stuttgarter Sängerin May in einem Pfitzner-Liederabend (mit dem Tondichter selbst am Flügel), unsere ausgezeichnete heimische Altistin Brömse-Schünemann, Frau Merrem-Nikisch, Hans Duhan (Wien) in einem Schubertabend, den Prager Baritonisten Klein, ebenfalls als Schubertspezialisten, den Dresdener Kammersänger Rüdiger als Volksliedpionier und — das Beste zuletzt — Paul Bender, den gegenwärtig vielleicht größten deutschen Sänger seit Bertrams Tode. Von den deutschen Gesangvereinen trat bisher nur der evangelische Gesangverein (Leitung: Karl Nowak) mit einem Kantatenkonzerte vor die Öffentlichkeit.

Edwin Janetschek

ROSTOCK Die Konzertzeit zeigte von vornherein in einer Fülle von Darbietungen, daß man sich mit Mut an neue Aufgaben wagen wollte. Das ist um so mehr anzuerkennen, als das Orchester in Oper, Operette und Konzert stark beschäftigt ist. Die Volkskonzerte, die früher so schlecht besucht wurden, daß ihr Weiterbestehen in Frage stand, sind jetzt vom Bildungsausschuß der Arbeiter-Jugendorganisation übernommen worden. Seitdem ist der große Saal der Philharmonie so voll, daß nicht mehr eine einzige Person Platz fände. Aber ein gewisser Teil der Rostocker Tagespresse meint nunmehr, dieses Unternehmen — aus politischen Erwägungen — totschweigen zu müssen. Dabei bietet sich gerade hier die günstigste Gelegenheit, zu zeigen, daß man selbst nicht (was man andern gerne und mit Recht vorwirft) alles durch die Parteibrille sieht. Musik ist unparteiisch. Das erkennt und beachtet dieser Ausschuß (und darin ist er jenen Herren also überlegen) auf das schärfste, denn er politisiert seine Konzerte in keiner Weise. Die billigen Abende werden erklärlicherweise stark von Arbeitern besucht, aber sie bleiben trotzdem für jedermann zugänglich, was auch eifrig ausgenutzt wird. Aus diesem Grunde sollte das musikliebende Bürgerpublikum denen dankbar sein, die ihm hier eine Kunstquelle offenhalten. Wer einen Ertrinkenden rettet, verdient unsere Anerkennung, sei er nun Freund oder Feind. Im ersten Konzert gastierte die Pianistin Ilse Fromm-Michaels aus Hamburg. Sie spielte herbe aber klangvoll und mit jener herrlich klaren Rhythmik, wie sie gerade Mozart für seine Werke gegen alle Rubatohelden gefordert hat, das C-Dur-Klavierkonzert. Die Grazie der selten gehörten Komposition, der sie übrigens eine eigene Kadenz einlegte, schöpfte sie mit ihrer perlenden Technik vollkommen aus. Im zweiten Konzert erntete die kultivierte Stimme des Fräulein Leider aus Hamburg mit „Ozean, du Ungeheuer" (Oberon) und tief durchfühlten Brahmsliedern den reichlich verdienten Beifall. Von den Orchesterwerken können hier nur erwähnt werden: die in den letzten 3 Sätzen wundervoll ausgeglichen gespielte Oxfordsinfonie, die besonders farbig gelungene Pastorale sowie die Slawischen Tänze Nr. 1 und 3 von Dvořak, den Musikdirektor Heinr. Schulz mit offenkundig sehr feinem Nachempfinden zu interpretieren weiß. —

Der Konzertverein hatte für die Orchesterkonzerte Maria Pos-Carloforti aus Hamburg und Walter Gieseking (Hannover) geladen. Frau Pos-Carloforti entwickelte ihr temperamentvolles Organ am vorteilhaftesten in vier Mahlerliedern, die ihrer Auffassung offenbar recht glücklich lagen. „Der Hirt auf dem Felsen" von Schubert wurde leider vom Orchester statt vom Klavier begleitet. Dadurch wurde die obligate Klarinette zu sehr gedeckt oder wenigstens als Charakteristikum in den Hintergrund gedrängt, so daß das Stück seinen Hauptreiz, der auf der entzückenden Klangmischung von Klarinette und Gesang beruht, einbüßte, abgesehen von Kürzungen und von der Übertragung des Instrumentalparts auf die Gesangsstimme vor dem Allegretto. Gerade solches Werk, das gedanklich nicht erschütternd ist, sollte unter allen Umständen in der schönen Originalbesetzung gegeben werden. Gieseking beherrschte den Flügel mit einer wahrhaft staunenswerten, dämonischen Technik im A-Moll-Konzert von Grieg (op. 16), dem er alle Schönheiten abkämpfte und abschmeichelte, feinnervig begleitet von dem verstärkten Städtischen Orchester unter Heinr. Schulz. Seine eigentliche Domäne, möchte man glauben, sei Liszt, dem er mit dem „Heiligen Franziskus, auf den Wogen schreitend" ein innerlich reiches Opfer brachte. Drei Klavierwerke von Debussy und Ravel schienen mir das Wertvollste aus der Interpretation dieses musikalischen Fanatikers zu gewinnen. Das Orchester steuerte u. a. bei: Die III. Sinfonie von Brahms, die für ein volkstümliches Konzert zur Wiederholung gefordert wurde, die romantisch zergrübelte, sehnsüchtige Suite (op. 125) von Reger und die VII. Sinfonie von Schubert, deren romantische Wünsche in seligem Traum und glücklichem Scherz erfüllt zu sein scheinen, wenn man sich nach Reger durch sie entrücken läßt. — Ein nordischer Komponistenabend brachte Werke von lebenden schwedischen Komponisten: Hugo Alfven, II. Sinfonie in D-Dur (op. 11) und Midsommarvaka (op. 19), W. Stenhammar-Midvinter (Orchester und Chor) und Tor Aulin, Violinkonzert in C-Dur, an dem Konzertmeister Ashauer seine vielgeschätzte Kunst unter starkem Beifall erwies. Die Werke, die durchweg allen Künsteleien abhold sind und z. T. volkstümliche Tanz- und Liedweisen mit frischer Musizierlust und tüchtigem Können verwenden, wirkten durch ihren ungezwungen schlichten Satz geradezu wohltuend. Das Notenmaterial verdankt die Stadt übrigens einer schwedischen Stiftung. — Im Rahmen einer besonderen Kaunfeier gab das Stadttheater den „Fremden". Das Städtische Orchester spielte in einer Form, die man sich besser kaum denken konnte, die E-Moll-Sinfonie und das klangvolle, bedeutend empfindungsklarere „Am Rhein". Ad. Watermann (Berlin) glänzte durch Technik und Innerlichkeit in dem flackernden Es-Moll-Konzert. In einer der Musikalischen Morgenfeiern, die mit zu den fruchtbarsten Veranstaltungen des Stadttheaters gehören, konnte man ihn nochmals in der prickelnden Klaviersuite „Pierrot und Colombine" bewundern. Kaun selbst begleitete bei dieser Gelegenheit seine Lieder, die von Herrn Fischer und Frl. Gera sowie von Frau Martha Weber-Neubeck in trefflicher Weise ausgelegt wurden. Die Kaunfeier war ein ausgesprochener Erfolg. Die „Märkische Suite" war bereits auf dem ersten Volkstümlichen Konzert gespielt worden, das außerdem von Berlioz (Cellini), Mendelssohn (Fingalshöhle), Wolff (Italienische Serenade, die besonders gut glückte) und Bruch (D-Moll-Konzert, Ashauer) bestritten wurde. Der zweite Abend brachte die junge und tüchtige Pianistin Frl. Maintzhusen nach Rostock, wo sie dem C-Moll-Konzert von Beethoven eine hoffnungsvolle Auslegung zuteil werden ließ. — Gust. Havemann, hier gleich beliebt als Landsmann wie als Künstler, war auf seinem Konzert vortrefflich in Form.

Er spielte von Bach die G-Moll-Sonate, von Mozart die in A-Dur, von Reger zwei köstliche Humoresken und das spannungsreiche Violinkonzert (mit Klavier) von Jul. Weißmann. Erwin Parlow war ihm ein gut eingespielter und empfindsamer Begleiter. — Eine weitere Musikalische Morgenfeier brachte von Bruckner das Ave-Maria für Alt und Harmonium mit Elli Sendler (Berlin) und das Adagio aus dem Streichquintett. Ich habe eine Abneigung gegen losgelöste Sätze und kann ihre Berechtigung nur anerkennen in einem Kreise, der das ganze Werk genau kennt, so daß die Brücken in Gedanken geschlagen werden. Allenfalls darf man sie gelten lassen im Rahmen einer so knappen Feier, die meistens noch mit einem einführenden Vortrage beginnt. — Das Rostocker Streichquartett (Ashauer, Schlenger, Pistor, Brückner), das sich bereits überraschend gut zusammenfügt, spielte auf dem ersten Kammermusikabend des Konzertvereins die drei Streichquartette: Kaun in D (op. 41 Nr. 2), Grieg in G (op. 27) und Dvořak in F (op. 96). Wenn man den Wunsch äußert, man möchte mehr Farbe sehen, so hat man die Zuversicht, daß er über ein kurzes erfüllt sein wird. — Auf einer Dantefeier des Städtischen Orchesters mit „Tasso" und „Sinfonie zur Göttlichen Komödie" von Liszt hielt Herr Prof. Golther einen aufklärenden Vortrag. — Zum Schluß dieser gedrängten Übersicht über eine für Rostock große Reihe musikalischer Geschehnisse führen wir noch die allwöchentlichen Orgelkonzerte an, die der blinde Organist Helm. Jahn in St. Petri unentgeltlich abhielt, und erwähnen, daß er es in dankenswerter Weise auf sich nahm, den Chemnitzer Organisten Herrn Hoyer hierherzurufen. Dieser reife Künstler zeigte in einer eigenen Sonate, der 8. Sinfonie für Orgel von Widor und BACH von Reger, daß er alles aus dem neuen Instrument herausholte, ohne technischen Spielereien zu verfallen, wozu eine große Orgel minder geschmackssichere Organisten leicht verführt.

F. Specht

ROSTOCK i. M. Das Satyrspiel gehört eigentlich ans Ende der Theaterfreuden. Wir segelten dieses Mal mit heiteren Komödien in den Musikwinter hinein. Gemütlich fing's an mit Lortzings graziösem mozartelnden Biedermeierlustspiel vom schulmeisterlichen „Wildschütz", der unter K. Reises flotter und gewandter musikalischer Leitung seine seltene Jugendfrische bewährte. Künneckes „Vetter aus Dingsda" (Operette benannt) war mit seiner feinsinnigen Partitur fast ein Singspiel. In Rossinis „Barbier" aber lebte bei der beschwingten Stabführung Mechlenburgs und der geistreichen Regie Turnaus echter Buffogeist, richtige Harlekinadenlaune der altitalienischen Commedia dell' arte. Der „Fliegende Holländer", innerlich und äußerlich aufgefrischt, reihte sich würdig den übrigen verdienstvollen Wagner-Neueinstudierungen Direktor L. Neubecks an, der als szenischer und musikalischer Gesamtlenker alle Kräfte meisterhaft zusammenfaßte. Zum „Freischütz"-Jubiläum erstand Webers Meisterwerk in übermäßig stilisierter Wiedergabe mit allzu stark abgeschwächter Romantik und fast ohne jeden Wolfsschluchtspuk. Durch die neue Hochdramatische Eleonore Welff und die noch etwas unbeholfene, aber stimmbegabte jugendliche Dramatische K. Traß scheint unser sonst bewährtes Ensemble (Globerger, Schönfeld, Fischer, Meurs, Osten) glücklich ergänzt zu sein. — Den ersten Höhepunkt der Spielzeit stellte das Hugo-Kaun-Fest dar. Derartige Musikfeste zu Ehren lebender deutscher Komponisten will L. Neubeck im Winter mehrere bringen — eine mutige Tat in Zeiten künstlerischer Not! Gespielt wurde aus Kauns Kammermusik sein zweites Quartett op. 41 mit dem kunstvoll fugierten 1. Satze von unserem Ashauer-Quartett (Ashauer, Schlenger, Pistor, Brückner) —, von Kauns größeren Instrumentalwerken die Konzertouvertüre „Am Rhein. Eine Wanderung fröhlicher Gesellen" op. 90 und die düstere, grüblerische, sprunghafte E-Moll-Sinfonie Nr. 3 op. 96 mit dem farbenreichen Scherzo voll grimmig-bizarrer Lustigkeit, deren verständnisvoller Interpret Musikdirektor Heinr. Schulz war. Der Pianist Adolf Watermann-Berlin brachte von Kauns Klavierwerken das bekannte Es-Moll-Konzert op. 50 und die vier reizenden „Pierrot und Colombine"-Charakterstücke zum Vortrag. In einer Morgenfeier sangen A. Fischer, H. Gera und M. Weber-Neubeck Einzelgesänge und Duette aus Kauns reichem Liederschatz, L. Neubeck sprach an Stelle des verhinderten Max Chop warmherzige Worte über Meister Kaun. Kauns großes Chorwerk „Mutter Erde" haben wir schon im vorigen Jahre kennengelernt, ebenso früher schon seine sinfonische Dichtung „Hanne Nüte". Der rauschende Ausklang des Festes war die Erstaufführung des „Fremden", über den s. Zt. bei der Dresdner Uraufführung (vgl. ZfM. 1920, S. 32) ausführlich berichtet ist. Auch hier wurde diese edle Nachblüte reinen Wagnerverstehens trotz oder vielleicht wegen des sehr opernhaften Textbuches und der rein dekorativen Balletteinlage begeistert aufgenommen. Neben der viel moderneren, fast straußischen Sinfonie wirkte diese stark rückschrittliche, melodiereiche Oper etwas eigentümlich. Für Hugo Kaun, den nun bald Sechzigjährigen, war das ganze Fest ein einziger großer Triumph, der dem vornehmen, formgewandten, gediegenen und echt deutschen Musiker vollauf zu gönnen ist. Im übrigen ist für den Winter von Direktor Neubeck ein vielversprechendes Programm aufgestellt, das unserer Bühne den weiteren Aufstieg sichern soll.

Dr. Gustav Struck

STETTIN Die zum Schluß der vorigen Spielzeit an dieser Stelle geäußerte Befürchtung betreffs Weiterbestehens unserer Oper hat sich erfreulicherweise nicht bestätigt; Otto Ockert, der neue Leiter, ergriff mit beherzter Hand die Zügel, die seinem Vorgänger zu entgleiten drohten, und zeigte sich vorab in der Gewinnung neuer Kräfte recht glücklich. In Oscar Mehlich, der „Freischütz", „Tiefland", „Walküre", „Don Juan" und „Eugen Onegin" leitete, fand er erfreulichen Ersatz für den nach Graz gehenden hochbegabten Clemens Krauß; der wiederverpflichtete, ursprünglich für die Operette bestimmte Kurt Reime zeigte in „Zar und Zimmermann", „Lustige Weiber" und „Tote Augen", daß mit den höheren Aufgaben Leistungsfähigkeit und Elastizität der Stabführung gewachsen sind, und von dem bisher nur in der Operette tätigen Kapellmeister Jonas hat man den bestimmten Eindruck, daß auch er in bedeutsameren Aufgaben seinen Mann stellen wird.

Während in „Tiefland", „Walküre", „Don Juan" und „Tote Augen" in den Hauptrollen die bewährte alte Besetzung (die Damen Merker, Baßt, Ebner-Oswald und die Herren Anton und Mergelkamp) wirkte, lernte man als in Spiel und Gesang routinierte Frau Fluth die neue Koloratursängerin Else Liebert kennen, die einen weiteren Beweis tüchtiger Künstlerschaft als Christelflein in Pfitzners gleichnamigem Märchen gab; des Meisters persönliche Leitung und der edle Zweck — für die Oberschlesierhilfe — hob die Aufführung über die Bedeutung des musikalisch so gediegenen, aber textlich gar zu schwachen Märchens hinaus. In Maria Menzel, deren Tatjana freilich mehr Leidenschaft und Stimmkraft zu wünschen blieb, besitzen wir jetzt, wie ihre Agathe und Arsinoe erwies, eine Jugendlich-Dramatische vom reinsten Wasser, und in gleichem Maße ist die Gewinnung von Karl Eggert als eines echt-lyrischen Baritons von persönlicher Prägung zu begrüßen; sein Onegin war, wenn auch stimmlich nicht ganz zureichend, interessant, ausgezeichnet aber sein Zar.

Auch das Baßfach ist mit zwei Vertretern von stimm-

lich und figürlich ansehnlichem Format gut besetzt: Könnte Erik Schubert seinen Gestalten etwas weniger Derbheit, dafür etwas mehr Durchgeistigung geben, so würden sein Hunding, Falstaff, Komthur und Tannengreis noch erheblich gewinnen. Auch sein Stimmkollege Gottfr. Hagedorn erwies sich in kleineren Partien als brauchbare, bildungsfähige Kraft. Über einen männlich gefärbten lyrischen Tenor, deutlich zum Heldischen neigend, daher etwas schwerflüssig, verfügt Hans Theurer, dessen Max, Fenton, Lenski und Chateauneuf lobend erwähnt seien. Unsere Soubrette, Marta Saegling, hat sich erfreulich weiter entwickelt, unsere gleichfalls eifrig strebende, treffliche Altistin, Emma Baßt aber entführt uns die Staatsoper.

Dem Spielplan könnte mehr Beweglichkeit und neues Blut nicht schaden — nun, wenigstens hat man uns Korngolds „Tote Stadt" versprochen. Ph. Gretscher

STETTIN Der bedeutendste Musikfaktor unserer Stadt ist der Stettiner Musikverein, gegründet von Carl Loewe, fortgesetzt und ausgebaut von Dr. C. Ad. Lorenz, zur Zeit unter der Leitung des städtischen Musikdirektors Robert Wiemann. Er brachte in der ersten Hälfte des Musikwinters 3 Sinfoniekonzerte, ausgeführt vom Stadttheaterorchester, und zwar einen Beethoven-Brahms-Abend, Solistin Luise Gmeiner (Brahms II. Klavierkonzert), einen Wagner-Tschaikowsky-Abend (u. a. Pathetische Sinfonie, Violinkonzert von Tor Aulin, Solist Konzertmeister Seligmann) und einen Mozart-Abend (Sinfonie Es-Dur, Arien aus der „Entführung" und „Zauberflöte", Solisten Käthe Hörder vom Schweriner Hoftheater, früher Dresdener Oper; ihr bernsteinheller, leichtflüssiger Sopran gab die Koloraturen in größter Vollendung). Als Chorkonzert bot der Verein (etwa 500 singende Mitglieder) Georg Schumanns Oratorium „Ruth" (Solisten Martha Stapelfeldt, Hedwig Geisler, Weißenborn). Sämtliche Aufführungen des Vereins ließen die Dirigentenqualität Rob. Wiemanns in hellstem Lichte erstrahlen. Ihm untersteht auch der Lehrergesangverein, der mit der Aufführung von J. L. Nicodés Sinfonie-Ode „Das Meer" eine künstlerische Großtat verrichtete. Es ist ein Männerchorwerk, dessen Glanz nie erlöschen wird, sowohl wegen der Schönheiten in den Chorsätzen wie in den reinen Orchesternummern („Meeresleuchten!"), deren eminente Schwierigkeiten vom Stadttheaterorchester mit erstaunlicher Leichtigkeit bewältigt wurden. Kein Männerchorwerk hat wohl je einen so tiefgehenden Eindruck gemacht. Solistin hierin wie in der voraufgehenden „Rhapsodie" von Brahms war Hannah Leitz, die mit ihrer feingebildeten Tongebung und innigem Ausdruck beiden Werken voll gerecht wurde. Der Lehrergesangverein hat in sein Programm auch Kammermusikabende aufgenommen, deren erster von Robert Wiemann (Klavier), dem kürzlich verstorbenen Konzertmeister Joh. Krippner (Violine), Bornkessel (Cello) und der höchst erfolgreichen Konzertsängerin Martha Jühlfs ausgeführt wurde. Der überreiche Besuch erwies ein starkes Anwachsen des Interesses für Kammermusik. — Als leistungsfähiger Männerchor neben dem eben genannten kommt der Schützsche Musikverein in Betracht, der durch Angliederung eines Frauen- und eines gemischten Chors einen Ausbau erfahren hat. Der rührige Chormeister Willy Süßke bot kürzlich einen sehr erfolgreichen Brahms-Abend unter Mitwirkung der Opernsängerin Emma Baßth und des Stadttheaterorchesters. Der Chor ist gut geschult und darf infolge seiner musikalischen Intelligenz getrost nach hoch hängenden Trauben greifen (Rhapsodie und Schicksalslied von Brahms). Seine bisherigen Leistungen bieten einen sicheren Wechsel auf die Zukunft. Zu einem bedeutsamen Kunstfaktor ist auch die hiesige Richard-Wagner-Gedächtnisstiftung herangereift. Die starke Mitgliederzahl und eine ebenso künstlerisch einsichtige wie geschäftskundige Leitung gestatten dem Verein Unternehmungen, die in jetziger Zeit wegen der schwerwiegenden pekuniären Opfer anderen Vereinen kaum möglich sind. Ein Festabend war das Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Siegfried Wagner, der Werke seines großen Vaters und seines Großvaters, Franz Liszt, zur Aufführung brachte. Auch seine eigenen Werke, die Vorspiele zu „Hütchen", „Sonnenflammen" und „Friedensengel" wurden mit begreiflichem Interesse entgegengenommen. Ebenso starken Zuspruch fand der Schillings-Abend, ausgeführt von dem Meister am Klavier, Kammersänger Bolz und Frau Gertrud Bindernagel und dem Premyslav-Quartett. Namentlich das von letzterem gespielte Quartett in E-Moll von Schillings entfachte durch seine melodischen und charakteristischen harmonischen Reize helle Begeisterung. Außerdem vermittelte der Verein noch einen entzückenden Brahms-Liederabend von Sigrid Onegin. — Die Konzertdirektion E. Simon, Inhaber Alfred Döring, hat stets während der 23 Jahre ihres Bestehens mit ersten Kunstkräften aufgewartet und dadurch das Musikleben unserer Stadt denkbar günstig befruchtet und durch Künstlerkonzerte ein wertvolles Komplement zu den einheimischen Musikbestrebungen geschaffen. Die Weltgrößen Willy Burmester, Walter Gieseking, Alex. Petschnikoff, Alice Ripper, Arthur Fleischer und Franz Steiner boten selbstverständlich Mustergültiges; die Kammermusikvereinigung der Staatsoper Berlin und das Holländische Streichquartett befriedigten das Kammermusikbedürfnis; Dr. Ludwig Wüllner und Hans Mühlhofer gaben hochwertige und starkbesuchte Rezitationsabende. H. Seeger

TEPLITZ-SCHÖNAU Es ist vielleicht für die Leser dieser Zeitschrift nicht uninteressant, auch einmal etwas von jenseits der Grenzen des Reiches nach dem neuen tschechoslowakischen Staatsgebilde hin zu hören, aus dem nordböhmischen Mittelgebirgsgau, dessen Hauptstadt die verkehrsreiche Industrie- und Badestadt Teplitz-Schönau ist. Man hat es bei uns im Reiche viel zu wenig beachtet, welchen schmerzlichen Verlust Deutschtum und deutsche Kunst in diesen Gegenden durch das Niederbrennen ihres Theatergebäudes im Jahre 1919 erlitt, und wie tief man ihn dort gerade vom nationalen Standpunkt aus empfand. Begegnet man doch heute noch daselbst geradezu der Annahme, daß das Feuer von tschechischer Seite angelegt worden sei. Jedenfalls ist auch heute noch die die ganze Stadt und ihre volkreiche Umgebung beherrschende Frage die Theaterfrage. Man hätte sie wohl am einfachsten lösen können, wenn man die in den Umfassungsmauern völlig erhaltenen Baureste nicht abgetragen, sondern einfach ausgebaut hätte. Jetzt steht man vor der Notwendigkeit der Errichtung eines Neubaus, der als Saalbau mit eingebauter Bühne geplant ist, und der zugleich als neue Heimstätte für das Theatercafé und für ein Kino dienen soll. Bis zur Verwirklichung dieses Planes aber wird selbstverständlich noch geraume Zeit vergehen, und die Kosten werden außerordentliche sein. Das rege Theater- und speziell Operninteresse der Bewohner wurde nun im vergangenen Winter durch ein Unternehmen einigermaßen befriedigt, das seinen Sitz in einem größeren Hotelsaal aufgeschlagen hatte. Der früher in Dresden als Kapellmeister und Gesangspädagog trefflich beleumundete ♦Oscar Hieke, aus der Leitmeritzer Gegend stammend, hatte sich seit dem Weltkrieg dauernd in Teplitz-Schönau niedergelassen und seinen Fähigkeiten entsprechend neben dem Leiter der städtischen Kurkapelle ♦Johannes Reichert, der der gesuchteste Klavierpädagoge der Stadt ist, sich zu einer führenden Rangstelle emporgearbeitet. Unter Heranziehung selbstgeschulter Gesangskräfte veranstaltete er im Saale des Lindenhofs eine Reihe von Opernaufführun-

gen, die so erfolgreich waren, daß er sie auch im kommenden Winter fortzusetzen gedenkt. U. a. wird er auch eine eigne Opernschöpfung, den Einakter König Bautik, in Szene gehen lassen. Hieke ist aber auch noch dadurch eine führende Persönlichkeit im nordböhmischen Musikleben, daß er an der Spitze eines achtzig Musiker starken (Mozart-) Orchesters, eines stattlichen gemischten (Philharmonischen-) Chors und überdies noch an der der Teplitzer Liedertafel steht. Das Orchester und der diesem angegliederte Chor sind Gründungen eines hochherzigen Kunstmäzens, des Ingenieurs und Fabrikleiters Rieken in Oberleutensdorf-Rauschengrund. Als ihr künstlerisches Oberhaupt war Hieke in der Lage, in Teplitz selber wie in dem industriereichen Oberleutensdorf Werke wie Haydns „Schöpfung", Liszts „Heilige Elisabeth", Beethovens „Neunte", Mendelssohns „Paulus", Berlioz' „Faust-Verdammung" u. a. m. aufzuführen. Der andern Musikkapazität der Stadt, •Johannes Reichert, der aus Jean Louis Nicodés Schule stammt und früher in seiner Vaterstadt Dresden den großen Chor der Volks-Singakademie gründete und leitete, dankt Teplitz seine schönen Sinfoniekonzerte, die übrigens auch im Sommer ihre Anziehungskraft bewähren. Wie gegenwärtig verlautet, wird Reichert unter Beibehaltung seiner Teplitzer Tätigkeit die Leitung der genannten Dresdner Chorvereinigung wieder übernehmen.

Wie aus allem ersichtlich, ist es um das Musikleben der nordböhmischen Industrie- und Badestadt, in dem natürlich in der Winterzeit auch die üblichen Künstlerkonzerte nicht fehlen, trotz des Theatermangels nicht schlecht bestellt, und ihr künstlerischer Ruf läßt es also auch gerechtfertigt erscheinen, daß man sie für den in vergangenem Herbst stattgefundenen ersten Musikpädagogischen Kongreß des Böhmerlandes als Feststadt ausersehen hatte. **Prof. Otto Schmidt**

WIESBADEN Unser Musikleben bewegte sich in der ersten Hälfte dieses Winters in den gleichen Formen wie seit Jahren: nur daß der Inhalt — wenn nicht an Wert, so doch an Masse stetig zunimmt. Es sind die bekannten drei Plätze: das Staatstheater, das Kurhaus und das Kasino, von wo uns das Heil kommt. Im Staatstheater schwingt Carl Hagemann das Intendantenzepter. Mit seinen Opernunternehmungen hatte er nicht allzuviel Glück: außer einer anfechtbaren Neueinstudierung der „Entführung" und einer ganz überflüssigen Neuinszenierung von „Hofmanns Erzählungen" (die alte genügte noch vollkommen) brachte er als „Uraufführung" das burleske Traumspiel „Die Hochzeit des Faun" von B. Sekles —: schade um die Musik dieses erfinderischen Orchestervirtuosen, die hier an die Ausdeutung von vorwiegend animalischen Gefühlen überreizter Fabelwesen verschwendet ist! ... Im Kurhaus lernten wir viel neue Musik kennen: das Orchester brachte die auf Rich. Straußschen Pfaden wandelnde Tondichtung „Schlemihl" von Reznicek; eine auf Rezniceks Pfaden wandelnde, feurige „Burleske" von Ed. Moritz; die „Musik für Orchester" des wohl etwas überschätzten Rudi Stefan u. a. m. Im Kurhaus konzertiert auch der „Cäcilien-Verein", der sich mit Händels „Saul" recht glücklich abfand. Im Kasino war die Zahl der Solistenkonzerte von allerlei Sängern und Spielleuten Legion. Hervorstechendes leistet hier der „Verein der Künstler und Kunstfreunde": vornehmste Musikgenüsse; zumeist Kammerkunst. Auch hier war Reznicek mit einem famosen Streichquartett (Cis-Moll) vertreten, welches die „Klingler" bescherten, und der kerndeutsche Kaspar Schmid mit einem wertvollen „G-Dur-Quartett", von den Leipziger Gewandhäuslern gespielt. Große Freude hatten wir an Bruckners Streichquintett —: ein Prachtwerk, mit dem sich unser neuer städtischer Konzertmeister Bergmann und Genossen aufs günstigste einführte. **Prof. O. Dorn**

ZEITZ Den wichtigsten Faktor unsres hiesigen Musiklebens bilden die Konzerte des städtischen Orchesters, dessen künstlerischer Leiter Kapellmeister Barth es sich zur Aufgabe gemacht hat, nur Gutes zu leisten. Gleich sein Antrittskonzert ließ erkennen, was sich mit dem Orchester bei guten Proben leisten läßt. Zur Eröffnung der dieswinterlichen Saison fand eine Dante-Feier mit der Wiedergabe der Dante-Sinfonie statt. Die einzelnen Teile dieses schwierigen Werkes waren gut ausgearbeitet, nur machte sich am Schlusse das Fehlen der weihevollen Orgelklänge bemerkbar. Der Besuch dieses sowie der beiden folgenden Konzerte ließ leider recht zu wünschen übrig, was im Interesse der idealen Bestrebungen des Orchesters sehr zu bedauern war. Das 1. Sinfoniekonzert konnte die gehegten Erwartungen nur teilweise erfüllen. Es hatte an Proben gemangelt, auch war die Besetzung der Streichinstrumente zu schwach, und bei dem schwach besetzten Saale machten sich die akustischen Mängel desselben recht bemerkbar. Der Solist dieses Abends, Konzertmeister Hinrichs (Breslau), hatte mit dem Violinkonzert D-Moll von Vieuxtemps einen vollen Erfolg. Wesentlich besser verlief das 2. Sinfoniekonzert, das in einer glänzenden Wiedergabe von Regers Mozart-Variationen gipfelte. Musikdirektor Barth hatte sich der Partitur in liebevoller Weise angenommen und verhalf ihr zu einer lebendigen, eindrucksvollen Wiedergabe. Daß daneben auch Brahms' D-Dur-Sinfonie klangschön zu Gehör gebracht wurde, soll nicht unerwähnt bleiben. Else Pfeiffer-Siegel erntete mit je einer Gruppe Brahms- und Reger-Lieder wohlverdienten Beifall. Der 3. Konzertabend war modernen Meistern gewidmet. Ließen die aufgeführten Werke auch in technischer Hinsicht noch einiges zu wünschen übrig, so müssen wir doch dem strebsamen Orchester und seinem dirigierenden Meister besonderes Lob für diesen wohlgelungenen Abend aussprechen. Am beifälligsten wurde die Ouvertüre „Wie es euch gefällt" von Wetzler aufgenommen, während das Klavierkonzert von Weismann — von Otto Weinreich (Leipzig) meisterhaft vorgetragen — infolge seiner Länge etwas ermüdete.

Neben den Konzerten des Stadtorchesters möchte ich an dieser Stelle noch auf die Aufführungen des Konzertvereins zu sprechen kommen. Der Mangel eines eindrucksvollen Eröffnungskonzertes machte sich hier ganz besonders bemerkbar. Sowohl der Sonatenabend von W. Davisson und F. v. Bose als auch der Liederabend von Kaposi und Else Schulz-Dornburg ließen ungetrübte Freude am Musizieren nicht aufkommen. Erst das an dritter Stelle plazierte Orchesterkonzert mit Werken von Reger und Dvořak konnte allen Wünschen gerecht werden. Das städtische Orchester erbrachte an diesem Abend von neuem den Beweis seiner Leistungsfähigkeit bezüglich der Ausführung schwieriger moderner Werke. Als Solist wirkte Oswin Keller (Leipzig) mit und zeigte seine Kunst am vorteilhaftesten von der technischen Seite mit einem brillanten Vortrage von Liszts Es-Dur-Konzert, während er als Chopin-Interpret weniger erwärmen konnte. **R. Winter**

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für die Schriftleitung: Carl Reichmann, Leipzig-Co. / Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

MUSIKALISCHE RUNDSCHAU

MUSIKBERICHTE AUS DEUTSCHEN UND ANDEREN STÄDTEN



ERSCHEINT IN ZWANGLOSER FOLGE ALS BEILAGE DER

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

LEIPZIG, den 8. April 1922 **Nummer 2** Verlag der Zeitschrift für Musik

AACHEN Das alte Jahr, das in der Oper mit einigen recht guten Aufführungen des „Fliegenden Holländers“, „Fidelio“, „Hänsel und Gretel“ sowie des „Mikado“ abschloß, gab uns auch Gelegenheit, in einer Erstaufführung für Aachen „Adrianne und Blaubart“ von Paul Ducas kennenzulernen. Aber trotzdem sich Intendant Sioli selbst um die Inszenierung gemüht, Loé Dahl nichts verabsäumt hatte, die Bühnenbilder effektvoll zu gestalten und Kapellmeister Erich Orthmann mit viel Sorgfalt sich der musikalischen Leitung angenommen hatte, auch die Bühnenkünstler, Maria Janowska als Arianne an der Spitze, Vorzügliches leisteten, so ist doch nicht zu bestreiten, daß Ducas mit seiner Kunst hier nicht interessiert und zuweilen auch mehr verblüfft als packt. Abgesehen von einigen rein lyrischen Szenen, steht auch der gesangliche Teil bedeutend gegen den raffiniert gearbeiteten und instrumentierten orchestralen zurück. Eine Anzahl genialer Einfälle und charakteristischer Orchesterkleinmalerei helfen nicht über ermüdende Oeden hinweg. Unsere Voraussage, daß die Oper nicht viele Wiederholungen erleben würde, hat sich denn auch bestätigt. Auch Verdis „Othello“ wurde mehr als gute Theaterleistung mit großem Beifall ausgezeichnet, eine dauernde Heimstätte wird diese Oper hier nicht finden. Um die Inszenierung des „Rosenkavaliers“ machte sich eine neue Kraft, Dr. Willi Aron, mit gutem Erfolge verdient. Den „Oktavian“ sang und spielte in gleicher Weise vorzüglich Maria Janowska. Aufführungen der „Zauberflöte“ und von „Tristan und Isolde“ mit modernen Bühnenbildern, hätte man vor einigen Jahren noch für unmöglich gehalten. Mit der Wirksamkeit der neuen Bühnenbilder können wir recht zufrieden sein. Fritz Berghot als „Tristan“ war eine originell individuelle achtunggebietende Leistung, und Mary Himmler, die schon als „Senta“ recht gute Momente aufwies, hat mit ihrer „Isolde“ Proben tief innerlicher dramatischer und musikalischer Gestaltungskraft abgelegt. Im Konzertsaal hatte Schumanns Musik zu Szenen aus „Faust“ starken Erfolg. Dr. Raabe, dessen treffliche Einstudierung und Leitung die Aufführung auf ein hohes künstlerisches Niveau hob, hatte eine Anzahl recht guter Solisten herangezogen, unter denen sich der stimmgewaltige Leipziger Alfred Kase besonders auszeichnete.

Im Brennpunkt des Interesses steht augenblicklich ein Brahms-Bruckner-Fest, das im Verlaufe von 6 Abenden — 4 derselben haben wir schon erlebt — drei Bruckner-Sinfonien, sowie desselben Meisters F-Moll-Messe und Streichquintett und von Brahms eine Sinfonie, die Haydn-Thema-Variationen, das Doppelkonzert für Violine und Violoncello, den „Rinaldo“, das „Deutsche Requiem“, das B-Dur-Klavierkonzert und Lieder bringt. Unter den Solisten finden sich außer mehreren Vokalkräften Prof. Felix Berber, Prof. Hegar, Prof. Friedberg, Hertha Dehmlow [Alt] (Berlin), Mary Himmler [Sopran] (Aachen), das Berber-Quartett, Konzertmeister Leo Fischer [Bratsche] (Aachen) und Ferdinand Gabriel [Klarinette] (Aachen).

Dem einleitenden Vortrage Dr. Grunskys, der in fesselnden Worten in die Eigenheit des Schaffens Bruckners die Hörer einführte, folgte am ersten Abend die VIII. Sinfonie, für Aachen als Erstaufführung. Wir sind bis jetzt mit Bruckners Werken nicht verwöhnt worden, so war denn auch der Eindruck des gewaltigen Werks ein sehr nachhaltiger. Die Es-Dur-Sinfonie kommt dem Zuhörer in mancher Beziehung mehr entgegen wie auch ihre Ausführung mir fast noch besser als jene der achten gefiel. Die F-Moll-Messe erfuhr durch den Städtischen Chor eine würdige Wiedergabe; die Solisten konnten nicht in gleichem Maße befriedigen: Mary Himmler fühlte sich zu sehr als dramatische Sängerin, gegen deren Kraftleistung keiner der übrigen Solisten auch nur im entferntesten aufkommen konnte. Das „Berber-Quartett“ spielte, aufs beste von Fischer und Gabriel unterstützt, neben dem eigenartig schönen Klarinettenquintett von Brahms, das Brucknersche Streichquintett (F-Dur), wie nicht anders zu erwarten, in vollendeter Weise. Von Brahms hörten wir in den vier ersten Konzerten alte liebe Bekannte. Die F-Dur-Sinfonie allerdings war bis jetzt stark vernachlässigt worden. Die Haydn-Thema-Variationen werden schöner, je öfter man sie hört. Die Auswahl der Lieder, die Hertha Dehmlow getroffen hatte, gab ihr Gelegenheit, ihr umfangreiches, klangvolles Stimmmaterial zur Geltung zu bringen, die Art und Weise des Vortrags konnte uns jedoch nicht restlos befriedigen, sie erschien (vielleicht ohne Willen der Sängerin) zuweilen etwas affektiert, was Brahms nicht verträgt. Das Doppelkonzert wirkte, ohne damit den Solisten Prof. Berber und Prof. Hegar auch nur den geringsten Vorwurf machen zu wollen, nicht sehr günstig: es liegt an den Soli (nicht an den Solisten); die Violinpartie liegt entschieden angenehmer als die des Violoncello, das sich ganz vergeblich müht, eine eindrucksvolle Rolle zu spielen, seine Stimme liegt zu tief, die Figurationen bleiben unbedeutsam. Übrigens ist das ganze Werk keines von denen des Meisters, die sich durch Tiefe oder Erfindungsreichtum besonders auszeichnen.

Pochhammer

ASCHERSLEBEN Am 9. und 10. Februar fand im Bestehornhause zu Aschersleben das I. Sächs.-Anhalt. Musikfest statt, das von einem Orchester von 120 Mann unter der Leitung des bewährten Kapellmeisters Arthur Lipsch (Aschersleben) ausgeführt wurde. In der Hauptsache waren im Orchester die Stadtkapellen Halberstadt, Bernburg, Aschersleben und das Loh-Orchester Sondershausen vertreten, welch letzteres für den 1. Tag den Violinsolisten in der Person des Hofkonzertmeisters Nowack stellte. Zur Vorführung gelangten am 1. Tage die „Tragische Ouvertüre“ und die „Vierte Sinfonie“ von Brahms sowie des verblichenen Kapellmeisters Arthur Nikischs Lieblingswerk, das „Andante cantabile“ von Tschaikowsky. In dem überaus schwierigen Violinkonzert mit Orchester von Brahms mit seinen wirkungsvollen Kontrasten und seinem klangschönen und innigen Adagio entledigte sich Herr Nowack seiner großen Aufgabe

meisterhaft. Auch das Orchester gab hier alle Feinheiten und die mannigfaltig abgetönten Farben vortrefflich wieder. Brahms' IV. Sinfonie, ein ergreifender Sang vom Herbst in Natur und Mensch, gelangte unter Kapellmeister Lipschs Taktstock ebenso tadellos zur Vorführung. Tschaikowsky wurde in einer Vollendung gespielt, daß der verstorbene Nikisch wohl seine helle Freude gehabt hätte. Lipsch besaß auch den Wagemut am 2. Tag die „Alpensinfonie" von R. Strauß zum ersten Male in der Provinz Sachsen vorzuführen. Ein musikalischer Landschaftsfilm zieht an uns vorüber; den plätschernden Wasserfall, die Mittagstimmung auf blumigen Wiesen, das schimmernde Gletscherbild, düsterer Nebel, das sturmdurchtoste Gewitter schildert der Komponist mit klangvoller Färbung. Das gewagte Unternehmen, dieses Werk mit Künstlern zu spielen, die nicht aneinander gewöhnt sind, gelang zu aller Freude. Als zweiter kam Humperdinck zum Wort mit der „Maurischen Rhapsodie", einem Meisterwerk der impressionistisch exotischen Stimmungskunst. Den Abschluß des Musikfestes bildete Wagners „Tannhäuser-Ouvertüre". Wohlverdienter brausender Beifall belohnte Kapellmeister Lipsch und das Orchester für die glänzenden Leistungen, die sie an den beiden Tagen dieses großen Festes vollbracht haben. K. Voigt

BARMEN Der neue Dirigent Erich Kleiber brachte mit der Konzertgesellschaft Verdis Requiem zur Darstellung, die den höchsten Anforderungen entsprach. Chor, Orchester und Solisten — Anna Maria Lenzberg, Ilse Möller-Gerlach, August Richter, Erich Hanfstängel — bescherten selten schöne Genüsse. In künstlerischer Hinsicht hochstehend war die Wiedergabe von Bachs eine Ouvertüre und sechs kurze Tanzstücke alten Stiles umfassende H-Moll-Suite für Flöte (von F. Hoch virtuos geblasen) und Streichorchester, sowie das zu den besten Werken G. Mahlers zählende „Lied von der Erde", in dessen Sologesängen August Richter und Else Dröll-Pfaff erfolgreich tätig waren. Zu Ehren des verstorbenen Schöpfers von „Hänsel und Gretel" erklang des Meisters Vorspiel zum 3. Akt seiner Königskinder. Mozarts C-Dur-Sinfonie wurde stilvoll wiedergegeben. In Brahms' D-Moll-Klavierkonzert errang E. Potthof viel Anerkennung. Eine reiche Vortragsfolge brachte das von A. Höhne geleitete 3. Sinfoniekonzert: Tschaikowskys wirkungsvolle E-Moll-Sinfonie, Wetzlars humorvolle Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt", sowie von A. Löltgen hübsch gesungene Arien aus Méhuls „Joseph" und Webers „Oberon". Erich Kleiber dirigierte auf einem Wohltätigkeitskonzert für den deutschen Musikerverband feinfühlig die Freischütz-Ouvertüre, den Rakoczy-Marsch und Berlioz' „Fausts Verdammnis"; Max Conrad spielte geschmackvoll das Violinkonzert von K. Bleyle, dem es oft an der originellen Erfindungsgabe fehlt. — G. Deetjen entfaltet als neuer Leiter des Bachvereins eine vorbildliche Tätigkeit. Auf dem Weihnachtskonzert erklangen in schönster Vollendung Sachen von Bach, Volkmann, Cornelius, Prätorius, Gruber, Spohr, Reger. Um die Ausführung waren bemüht Walter und Mimy Schultze-Prisca (Köln) [Violine], F. Westfal [Gesang], G. Deetjen [Orgel] und der Bachverein. Historisch interessante Werke für Orgel, Gesang (L. Berner), Viola d'amore (C. Berner) von Bach, Milandre, Banchieri, Zipold, Viotti, Aristi gelangten auf einem Orgelabend in künstlerischer Vollendung zur Darstellung. Der Bachverein ist auch in erfolgreicher Weise um die Pflege vorbachischer Musik (95. Psalm von H. Schütz) bemüht. Der von Elisabeth Potz geleitete Madrigalchor widmete sich weiter der Pflege älterer wie neuerer Chormusik und machte in der kurzen Zeit seines Bestehens erfreuliche Fortschritte. Mit durchweg schönen, einheitlich gefaßten Programmen traten die größeren Vereine vor die Öffentlichkeit. So sang u. a. in musterhafter Weise der von M. Neumann umsichtig geleitete Sängerchor: Sanktus von Schubert, die Motette „Der Mensch lebt und besteht" von Nägeli, Lieder von Schumann, Mendelssohn, Zöllner, Kreutzer, Becker, Veit und Zelter. H. Oehlerking

BARMEN-ELBERFELD Erwähnenswert aus dem Spielplan der Oper ist die Aufführung des deutschen Weihnachtsspieles von Otto Falkenberg, Musik von B. Stavenhagen. Die Darbietung fand auf dreiteiliger Bühne statt. Alte Weihnachtslieder und Krippenspiele sind der szenischen Einrichtung zugrunde gelegt. Kinder und Erwachsene treten als Darsteller auf und eine bayrische Gemeinde ist die Örtlichkeit. Vor Beginn und zwischen den Szenen tritt ein Lehrer als Sprecher vor die Rampe, grüßt die Zuschauer, bittet um günstige Aufnahme des Spieles und gute Belehrungen für das eigene sittliche Verhalten. Textliche Grundlage bildete die Erzählung von Jesu Geburt bis zur Flucht vor Herodes. Eingekleidet ist vielfach der Text in Verse nach dem bayrischen Volksdialekte. Das sinnige Spiel wird durch Chöre der Engel und Sologesänge bereichert. Stavenhagen schrieb eine im besten Sinne des Wortes stimmungsvolle Begleitungs- und Zwischenmusik. An der erfolgreichen Wiedergabe waren eine Reihe unserer Opernkräfte beteiligt. Das Publikum nahm das sinnige Weihnachtsspiel tief ergriffen auf. Es wäre sehr zu wünschen, diesem „deutschen Weihnachtsspiel" neben den bekannten Weihnachtsmärchen von Humperdinck und Pfitzner (Christelflein) überall Beachtung zu schenken. H. Oehlerking

BAYREUTH Kurz vor Weihnachten bescherte uns der Verein der Musikfreunde noch zwei Sinfonien slawischer Komponisten: Tschaikowskys „Pathetische" und Dvořaks „Aus einer neuen Welt". Das Publikum war spärlich erschienen und der Beifall galt wohl mehr den peinlich sauberen Ausführungen des Philharmonischen Orchesters unter Stadtmusikdirektor Kittels Leitung als den fremden Kompositionen. — Anfang Januar glänzte unter derselben Leitung der Liederkranz mit fein abgetönten Männerchören. Die Reichswehrkapelle schloß sich als dienendes Glied dem Ganzen würdig an und begleitete auch Frau Hegner-Hofmann, als Urme in Siegfried Wagners „Bruder Lustig". — Dann hatte wieder der Verein der Musikfreunde mit einem Sinfoniekonzert das Wort und dazu Fräulein Dietz aus Darmstadt als Solistin geladen. Wenn Haydn, Weber und Beethoven auf dem Programm stehen, so übt dies auf die Bayreuther eine besondere Zugkraft aus. Der Saal war überfüllt, aber die Zuhörer kamen nur teilweise auf ihre Rechnung. Den sonst so tüchtigen Nürnberger Philharmonikern lag scheinbar die Haydnsche Sinfonie nicht. Der Sologeiger in Beethovens Violinkonzert entsprach nicht den Erwartungen und die Egmont-Ouvertüre enttäuschte auch. Prof. Knien sagte uns einmal bei einer Musikprobe: „Unterscheiden Sie die spanischen Reiterstiefeln Egmonts von Klärchens weichen Pantoffeln!" Herr Kapellmeister Kittel gab sich alle Mühe, aber die Herren vom Orchester reagierten nicht besonders. — Bei der Perfido- und der Rezia-Arie dagegen riß die Solistin das Orchester mit sich fort und brachte es hier zu glänzenden hervorragenden Leistungen. — Über Pembauers Klavierkonzert mag der schreiben, der besser spielt als dieser gottbegnadete Künstler. — Ein Mozartabend mit Frau Daniele Thode am Flügel und Fräulein Ilse Reimers wird die Winterkonzertsaison beschließen. Leider scheint es mit dem fünfzigjährigen Stiftungsfest der Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses nichts zu werden. Die Kosten für eine zweimalige Aufführung werden auf 60000 M. berechnet und dazu fehlen uns Bayreuthern die Mittel. Wenn nicht von unerwarteter Seite Hilfe kommt, so wird das ganze Fest sich auf

einen Zeitungsartikel beschränken. Und das kann man angesichts der Sache nur bedauern. C. Bencker

BENRATH (RHEIN) Die Stadt beginnt musikalisch zu erwachen. Die Volkshochschule hat sich der Sache angenommen, und in ihrem Rahmen werden unter der künstlerischen Leitung des Gesanglehrers M. Eichmann zum ersten Male Konzerte in Dauermiete veranstaltet. Sie erfreuen sich lebhaften Zuspruchs, zumal in dem Saal des Barockschlosses ein idealer Raum zur Verfügung steht. Bisher fanden drei Konzerte statt, die mit Streichquartetten von Haydn, Mozart, Beethoven (Grevesmühlquartett) einen soliden Grund für die musikalischen Bildungszwecke legten. Es folgte ein Beethoven-Abend, bestritten von der Barmer Pianistin Frau Saatweber-Schlieper, die das musikalische Barock besser als die lyrischen Momente meisterte, und H. van Helden als Interpret des „Liederkreises" und der „Adelaide". Ein Schubert-Konzert trug der musikalischen Romantik Rechnung: Das Rheinische Streichquartett (Düsseldorf) bot mit dem Quartett D-Moll- (Tod und das Mädchen) reife Ensemblekunst, sich beim wundervollen Forellenquintett mit dem tüchtigen Pianisten W. Hülser verbindend, zwischen welchen Werken Egbert Tobi Perlen Schubertscher Liedkunst in seiner vornehmen und sorgsamen Art vortrug. Weitere Abende werden bis in das Gegenwartsland der modernen Musik folgen. E. S.

BOCHUM Die Sinfoniekonzerte des von Kapellmeister Rudolf Schulz-Dornburg geleiteten Städtischen Orchesters interessierten sonderlich durch verschiedene Ur- bzw. Erstaufführungen. Die dreisätzige „Sinfonie del silenzio e della morte" des Jungitalieners F. Malipiero, welche dämonische südländische Stimmungsmalerei mit Feierlichkeit im Ausdruck und R. Straußscher Farbenglut bindet, Bruckners G-Moll-Ouvertüre in ihrem musizierfreudig zarten Frohsinn, Scriabines ans Groteske grenzende Tonsprache im sinfonischen Gemälde, „Le poème de l'extase", Hermann Ungers neuromantisch beeinflußte Orchestersuite „Die Jahreszeiten", Walter Braunfels' tonpoetisch treffliches Vorspiel zur Oper „Die Vögel" und seine Ammenuhr-Ballade für Knabenchor mit Orchester fesselten die Aufmerksamkeit stark und fanden infolge ihrer subjektiv inspirierten Klangbilder dankbare Hörer. Nicht ganz so innerlich beteiligt war man bei Emil Peeters „Sinfonischer Musik für großes Orchester, Violin- und Sopransolo". Die hier kühn dominierende atonale Tonschichtung, der sich nur selten eine neuartig gesunde Ausmalung des zum Gebet drängenden Gefühlsinhalts einfügt, fand wenig Freunde. Schuchardts uraufgeführte C-Dur-Sinfonie überzeugte von dem satztechnischen Geschick des Komponisten, vermochte aber von unmittelbarer Eingebung kaum etwas zu sagen. Für Hindemiths grotesk-pantomimische Spielerei in seiner Ballettsuite aus der Oper „Das Nusch-Nuschi" gewann man kein inneres Verhältnis. Viel Außergewöhnliches umwehte R. Schulz-Dornburgs Erscheinung und seinen die Klangwunder restlos erfüllenden Künstlerstab während der Wiedergabe von Bruckners V. Sinfonie und des Adagios aus seiner VII. Sinfonie, die Arthur Nikischs Gedächtnis gewidmet war. Ein seltenes Erlebnis war endlich die Aufführung von Mahlers IX. Sinfonie. Die Kammermusikabende ehrten u. a. das intime Schaffen des Münchener Komponisten August Reuß. Außer einem melodie- und farbenreichen Oktett für Blasinstrumente und der romantischen Sonate für Violine und Klavier hatte Reuß der Kammermusikvereinigung unseres Städtischen Orchesters sein Streichtrio op. 40 und ein Präludium mit Fuge zur Uraufführung überlassen. Während das Trio klassische Linie beherrscht, zeichnet die Fuge sorgsame thematische Durcharbeitung und geistige Spannung aus. Reuß' herzerfrischende Tonsprache bestrickte. Um die tadellose Ausdeutung machten sich G. Treichter, Grevesmühl, Geistfeld, H. Busch und Dr. W. Georgii verdient. Die Kammermusikvereinigung Prof. Döbereiners führte uns in die Schatzkammer alter Meister um die Wende des 17. Jahrhunderts. Eine hervorragende Leistung vollbrachte neben Prof. Ch. Döbereiner (Viola da Gamba) und Anton Huber (Violine, Viola d'amore), Gabriele v. Lottner als Cembalospielerin mit der Wiedergabe des 1. Satzes aus Bachs Italienischem Konzert. Im Musikverein hatte sich Musikdirektor Arno Schütze erfolgreich für Brahms' „Deutsches Requiem", Bachs Kantate „Ein' feste Burg" und Händels Oratorium „Acis und Galatea" eingesetzt. Dem von Musikdirektor R. Hoffmann geleiteten M.-G.-V. „Schlägel und Eisen" war die Bekanntschaft mit Brahms' „Rinaldo" zu danken. Im Stadttheater stellte Intendant Dr. S. Schmitt durch verdienstvolle eigenschöpferische Opernregie den Parsifal, Tristan und Isolde, Fidelio und die Entführung aus dem Serail künstlerisch einzigartig heraus. Ein seltener Stab von Mitarbeitern (Opernregisseur F. Mannstaedt, Kapellmeister Drach, Grümmer, Hüsgen, Rooschüz) half ihm gemeinsam mit trefflichen Darstellern freudig und höchst erfolgreich an dem großen Werk. Max Voigt

BRAUNSCHWEIG Im Gegensatz zu den hochgehenden Wogen der letzten Jahre hatte das Landestheater in diesem Winter seit Beginn der Spielzeit eine lähmende Windstille zu bekämpfen. Die verpflichtete 1. Soubrette E. May (Stuttgart) traf krankheitshalber erst Ende Oktober hier ein, die 1. jugendlich dramatische Sängerin Albine Nagel wurde durch schweres Leiden ihrem Berufe lange entzogen, und der Heldentenor Peter Unkel gehörte uns nur halb, d. h. die eine Hälfte des Monats sang er in Chemnitz, die andere hier; diese Zwitterstellung wurde auf die Dauer unerträglich. Um so höher ist es anzuschlagen, daß Generalmusikdirektor Carl Pohlig den „Ring der Nibelungen", „Tristan und Isolde" u. a. Werke vorzüglich herausbrachte. Da traf uns ein neuer Schlag; die hochdramatische Sängerin Else Alsen wurde nach außergewöhnlichem Erfolg für das Deutsche Opernhaus (Berlin) gewonnen und Frau Anna Wolff-Ortner (Mannheim) nach einer mäßigen Leistung in Beethovens „Fidelio" als Nachfolgerin verpflichtet. Ob es richtig war, ohne weitere Bewerberinnen abzuwarten, nach der ersten besten zu greifen, muß die Zukunft lehren: ihre Vorgängerin ersetzt sie auch nicht annähernd. Der Baßbuffo Frz. Führsen, der erst im Herbst hier eintrat, verläßt ebenfalls die alte Welfenstadt an der Oker. Das bisher so sichere Gebäude wird also in den Grundfesten erschüttert. Nur ein zielbewußter, kräftiger Führer vermag das schwankende Schifflein durch Sturm und Wogendrang in den sicheren Hafen zu leiten.

Am 1. Weihnachtsfeiertage bescherte uns die Intendanz die Uraufführung der vieraktigen komischen Oper „Johannisfest" von Kapellmeister R. Hartung vom Landestheater nach einem Text von Studienrat Dr. R. Bock. Die Handlung zeigt die Vorzüge und Schwächen eines Anfängers und Neulings auf der Bühne. Die Musikantengeschichte im Stile Karl Söhles spielt in der Biedermeierzeit und schildert, wie sich die Tochter des Stadtpfeifers in den Trompeter der Kapelle verliebt und ihm rät, da er als Rädelsführer der jüngeren, widerspenstigen Mitglieder entlassen wird, die Stadtpfeiferei zu erstreben, sie bringt ihren Vater also um Amt und Brot. Um sich Geld zu verdienen, steigt der Bräutigam um Mitternacht bei einer liebegirrenden, alten Witwe ein, befolgt aber auch den Rat der Braut, erhält die Stelle und bringt nun dem Alten an seinem 60. Geburtstage mit seiner Kapelle ein Ständchen. Der schwergeprüfte Mann fügt sich nach langem Kampfe in das Schicksal und gibt dem jungen Paare seinen Segen. Die

Handlung ist für vier Akte zu gedehnt, die Charaktere durchweg bekannte Typen, zeigen verschiedene verwundbare Stellen. Der ganze Verlauf wirkt nicht komisch, sondern ernst, der Schluß fast tragisch. Oberspielleiter Benno Noeldechen, unterstützt vom Bühneninspektor Joseph Gebhardt, hatte sich durch gründliche Arbeit mit dem Rotstift große Verdienste um das Werk erworben.

Die Musik verdiente ein besseres Los. R. Hartung folgt Wagners Grundsätzen. Personen, Stimmungen, sogar einzelne Bewegungen werden im Orchester erklärt bzw. vertieft. Der Klang ist stets voll, oft zu dick, im allgemeinen aber charakteristisch und wirksam. Neben der Szenenfolge finden sich köstliche Einzelnummern, der Dialog fügt sich der Musik geschickt ein. R. Hartung machte sich die Arbeit sehr schwer, über den vielen hübschen Einzelheiten verlor er oft das Augenmerk für das Ganze. Natürlich finden sich auch bekannte Anklänge, die aber das Eigengewächs nicht überwuchern. Die lyrischen Stellen sind m. E. am besten gelungen, manches erinnert an E. Humperdinck, der ganze Stil an Leo Blechs „Versiegelt". In der Oper steckt ein gut Stück ehrlicher Arbeit, die Aufmunterung verdient und für die Zukunft viel Gutes verspricht.

Die Aufführung war glänzend, E. May, K. Feuer, E. Zimmermann, L. Corvinus, M. Grahl u. a. verhalfen dem Werke zu vollem Erfolge.

Das ausverkaufte Haus rief am Schluß die Verfasser, Hauptdarsteller, den Spielleiter und Bühneninspektor ein dutzendmal jubelnd an die Rampe. Das neue Jahr wird auch durch ein Johannisfest, „Die Meistersinger", eingeleitet.

Ernst Stier

BRESLAU Im Brennpunkt des allgemeinen Interesses stehen die Abonnementskonzerte des Orchestervereins, der unter der Leitung von Prof. Dr. Georg Dohrn steht. Die vornehme Künstlerschaft dieses Dirigenten weiß den großen Zug der Darstellung mit feiner Ausgestaltung musikalischer Details zu verbinden. Die ersten sechs Konzerte waren am Schlusse des Jahres zu Ende gebracht. Brahms' erste, Beethovens vierte und Bruckners dritte Sinfonie waren in ihnen zu glänzenden Aufführungen gekommen. Der Solist des ersten Konzertes war der Pianist Eduard Erdmann aus Berlin, der mit ungeheuerem Können Schumanns „Introduktion" und „Allegro appassionato" und Busonis überaus schwere „Indische Phantasie" spielte. Die wunderbare Wiedergabe letzteren Werkes durch den jugendlichen Künstler sicherte dem expressionistischen Musikstück einen großen Erfolg. Im zweiten Konzert sang Frau Lotte Leonard, drei Bach-Arien mit Soloflöten und drei herrliche Gesänge mit Orchesterbegleitung von Walter Braunfels. Die vollendete Gesangstechnik der Sängerin feierte stürmische Triumphe. In demselben Konzerte erlebte die „Morgenländische Phantasie" von Gerhard von Keußler in Breslau ihre Erstaufführung. Der Komponist dirigierte sein interessantes, aber nicht sehr starkes Werk selbst und erntete dank seiner Dirigierkunst rauschenden Beifall. Im dritten Konzert spielte Adolf Busch im großen Stil sein Violinkonzert, das gefiel. Im Verein mit der Breslauer Singakademie gab der Orchesterverein im vierten Konzert Mozarts Requiem. Von seiten der einheimischen Kräfte war es eine der schönsten Aufführungen, die ich von dem hehren Werke gehört habe. Die Solisten waren Eva Bruhns, Ruth Arndt, Waldemar Henke und Rob. Korst, die außerdem Bachs Kantate „Mein Gott, wie lang, ach lang" für vier Solostimmen zum Vortrag gebracht haben. Im fünften Konzert spielte der Cellist Paul Grümmer Tschaikowskys Rokokovariationen und den Solopart in Richard Strauß' „Don Quixote". Die Solistin des sechsten Konzertes war Frau Kwast-Hodapp, welche Beethovens G-Dur-Klavierkonzert unvergleichlich schön zur Darstellung brachte. Die populären Konzerte dirigierte Hermann Behr mit großem Erfolg. Erwähnt sei auch das große Konzert, das Operndirektor Julius Prüwer an der Spitze von 150 Musikern gab. Er erntete mit Tschaikowskys vierter Sinfonie stürmischen Erfolg. Die vom Orchesterverein veranstalteten Kammermusikabende haben ihr Programm wesentlich erweitert, indem mit der starren Beibehaltung ausschließlicher Streichquartettmusik gebrochen wurde. So wurden im ersten Abend von Prof. Dr. Dohrn und dem feinsinnigen hiesigen Pianisten Max Auerbach Regers prachtvolle Variationen für zwei Klaviere über ein Thema von Beethoven gespielt. Diese urgesunde Musik erquickte in ihrer Frische und zündete, aufs glücklichste wiedergegeben, mit unwiderstehlicher Kraft. Der zweite Abend siegte mit Beethovens Septett und versagte mit Wolf-Ferraris Kammersinfonie. Einen freundlichen Eindruck hinterließ im dritten Konzert Waldemar v. Baußnern mit seiner Sonata eroica und seinem Oktett. Von auswärtigen Quartetten steht an Popularität das Klingler-Quartett obenan. Sie bereiten stets tiefgehende Genüsse. Aber auch das Schachtebeck-Quartett aus Leipzig greift immer stärker um sich. Das einheimische Hennig-Streichquartett bietet Anerkennenswertes. Mit größtem Erfolg konzertierte das Friedberg-Trio (Friedberg, Flesch, Becker) und das Pozniak-Trio (Pozniak, Dechert, Rembt). Die Männerchöre haben ihre friedliche Arbeit in vollem Maße wieder aufgenommen. Der Spitzersche Chor hat in H. Melcher einen neuen leistungsfähigen Dirigenten bekommen, den Waetzoldtschen Chor leitet Herm. Behr, den Chor Breslauer Lehrer dirigiert Krause. Die zahlreichen Solistenkonzerte wiesen klangvolle Namen auf. Der Abend, den Gerh. v. Keußler mit eigenen Kompositionen unter künstlerischer Mithilfe von Kammersänger Ludwig Heß gab, hinterließ einen getrübten Eindruck, da die Gesänge in ihrer gequälten Stimmung in keiner Weise nahezukommen erlaubten. Besonders erwähnt seien außerdem der Cembalo-Abend von Drischner und der zweiklavierige von Czerny und Voelkel. Bedeutungsvolle Kirchenkonzerte veranstalteten die Organisten Reimann, Gulbins, Lilge und Syvarth. Der neu gegründete Bachverein floriert unter Max Schneiders wissenschaftlicher und künstlerischer Führung.

Dr. Fr. Prelinger

CHEMNITZ Die Opernsaison eröffnete eine gute Aufführung des von Grund auf neu ausgestatteten und eingeübten „Freischütz". In der Wahl dieses kerndeutschen Werkes lag so etwas wie ein Programm. Im ganzen hat deutscher Ernst den Spielplan beherrscht, so erfreulich, daß im Sprechsaal der Zeitungen der Schrei nach Verdi, Mignon (!), Carmen und — der Operette (die aus dem Opernhause verbannt ist) laut wurde. Zeichen der Zeit! Wir heben aus dem Geleisteten eine glänzende Neueinübung des „Figaro" unter Kapellmeister Leschetitzky mit Emmy Sachs als Gräfin und Tannert als Grafen, Neueinstudierungen der „Königskinder" (in memoriam Humperdinck) unter Kapellmeister Glanz mit Marg. Dorp und Karl Baum in den Hauptrollen, der „Toten Augen" und der „Abreise", des „Fliegenden Holländers", „Hans Heilings", des „Evangelimanns" und des „Christelfleins" hervor. Als sehr sorgsam vorbereitete Neuheiten schenkte die rührige Intendanz uns bisher die „Feuernot" und „Die tote Stadt". Generalmusikdirektor Malata wußte der sinnenfrohen Musik der „Feuernot" alle klanglichen Reize abzugewinnen; Oberspielleiter Diener berückte das Auge durch eine farbenfrohe Inszene, und die Hauptrollen wurden von Eugenie Burkhardt und Karl Tannert so glücklich verkörpert, daß sie kaum einen Wunsch offen ließen. Frau Burkhardt war auch als Marietta in der „Toten Stadt" hervorragend. Hier entfaltete Kapellmeister Le-

schetitzky seine künstlerische Intelligenz, die sich auch mit der schwierigsten Partitur abfindet, nicht nur das Schöne ans Licht zieht, sondern auch Halbgelungenes (denn auch das gibt es bei Korngold!) verschönt.

Das Rückgrat unseres Konzertlebens ist unsere Städtische Kapelle. Diese gab unter Generalmusikdirektor Malata eine Reihe Sinfoniekonzerte, in denen u. a. Liszts Dante-Sinfonie, eine von blühender Melodik überquellende Des-Dur-Sinfonie von Paul Büttner, Suks interessante Märchensuite, Bruckners abgrundtiefe achte Sinfonie, Erwin Lendvais fesselnde D-Dur-Sinfonie, die gediegene 2. Sinfonie von Franz Mayerhoff, die jugendkecke Sinfonietta Korngolds und die feingeschliffenen Klangwunder der Bürger-Edelmann-Suite von R. Strauß. Die Philharmonische Gesellschaft mußte sich zu ihren Konzerten die Dresdner Philharmoniker unter dem ausgezeichneten Kapellmeister Edwin Lindner holen und entfachte damit den Zorn ihrer Neider. Sogar die Musikergewerkschaft wurde zum Kampf aufgerufen, um diese unbequeme Konkurrenz auszuschalten. Ich hoffe über diese Dinge gelegentlich Näheres zu berichten. Immerhin kamen bisher zwei Abende zustande, an denen unerreichte Musterleistungen geboten wurden wie Tschaikowskys Pathétique, Regers Mozart-Variationen, Brahms' C-Moll-Sinfonie und die „Unvollendete".

Die Darbietungen der Chorvereine hatten meistens großes, selbst größtes Format. Der Lehrergesangverein unter Prof. Mayerhoff wiederholte die Missa solemnis, der Bürgergesangverein sang unter Geilsdorf das Dettinger Tedeum, der Beamtengesangverein unter Siegert Bleyles sicherlich nicht in Nietzsches Sinn gehaltenes Zarathustra-Chorwerk „Lernt lachen!" und eine neue satztechnisch formvollendete Chorballade von Ewald Siegert, „Der Fremdling". Die Singakademie gab einen Brahms-Wetz-Abend; hier führte Steffens den erschütternden dritten Psalm und die weit ausholende 1. Sinfonie von Wetz aus dem Manuskript auf. Im Orpheus brachte Kurt Bock eine in den Chorleistungen gut gelungene Aufführung der „Legende von der heiligen Elisabeth" heraus, wobei erwähnt sei, daß vor 55 Jahren Chemnitz die erste deutsche Stadt war, die Liszts Werk gleich nach der Wartburgaufführung noch aus dem Manuskript aufführte. Von Händel hörten wir außer dem Tedeum noch drei Hauptwerke in herrlicher Wiedergabe, nämlich den Judas Makkabäus in der Lutherkirche (Trägner), den Samson in der Markuskirche (Meinel) und den Messias in der Paulikirche (Geilsdorf). Mayerhoff (Jakobikirche) setzte sich für die Kunst Heinrich Schütz' ein, Siegert (Nikolaikirche) für den „Paulus", der Volkschor (Hähnel) für Mozarts Krönungsmesse, während in der Johanniskirche Motetten von Herm. Ernst Koch und Orgelwerke von Karl Hoyer, zwei begabten Chemnitzer Musikern, aus der Taufe gehoben wurden.

Kammermusikalische Bedürfnisse erfüllen die Städtische Kammermusikvereinigung und Eugen Richter mit dem Gewandhausquartett. Ein Festtag war das Gastspiel des Klingler-Quartetts. Dr. Thomastik warb mit seinem Quartett für seine epochemachende Erfindung. Klavierabende werden immer seltener; wir begrüßten hier Walter Bachmann, Günther Homann und Viktor v. Frankenberg. Mit einem Liederabend hatte Alfred Kase (von Mayerhoff begleitet) großen Erfolg. In der Gesellschaft der Bücherfreunde sang Paul Bender Eichendorff- und Mörikelieder von Schumann und Wolf. Interessant waren auch die Liederabende Staegemanns (im Volkschor), der Geschwister Schulz-Dornburg, Elsa Alsens und Luise Pöschmanns, die zeitgenössische Lieder sangen. Mit der Königin der Instrumente sei dieser Bericht geschlossen: Karl Hoyer und Eugen Richter veranstalten Folgen von Orgelabenden, in denen alles Große, was auf diesem Gebiete geschaffen ward, zusammengefaßt wird. **Prof. Eugen Püschel**

DORTMUND Das hiesige Konzertleben, dem der Heimgang Prof. Janssens eine schwere Wunde schlug, stand anfangs im Zeichen der Gedächtnisfeiern für den verdienstvollen, langjährigen Dirigenten des Musikvereins. Städtischer Musikdirektor Wilh. Sieben, der des Meisters Erbe zu hüten gewillt ist, versäumte nicht, ihm mit Unterstützung des Musikvereinschores die ergreifenden Klänge des deutschen Requiems von Brahms in die Ewigkeit nachzurufen. Die Solopartien fanden in der Sopranistin Amalie Merz-Tunner und dem Bariton Alfred Kase bzw. Max Spilcker gute Vertreter. Auf den gleichen ernsten Ton war auch das unter Musikdirektor Holtschneiders Leitung und vom Bachverein und von der Musikalischen Gesellschaft veranstaltete Konzert gestimmt, welches durch die plastisch gestaltete Wiedergabe des 38. Psalms von Friedhoff und Mayerhoffs „Gesang der Toten" tiefe Eindrücke vermittelte. Durch die Arbeitsgemeinschaft zwischen Musikverein und Lehrergesangverein wurde Prof. Sieben eine glänzende Darbietung des Berliozschen gewaltigen Chorwerkes „Fausts Verdammung" ermöglicht. Die wegen des Eisenbahnerstreiks ausgebliebenen Berliner Solisten mußten durch heimische Kräfte ersetzt werden. Besonders lobenswert hielten sich Luise Scheyer (Gretchen), Max Spilcker (Mephisto) und Dr. M. Nicolaus (Faust). In den städtischen Sinfoniekonzerten vollbrachte Musikdirektor Sieben genial inspirierte Taten gelegentlich der Aufführungen von Beethovens und Bruckners 8. Sinfonie, Liszts Dante-Sinfonie, Hauseggers „Aufklängen", Brahms „Vierter", Atterbergs Meeressinfonie, Hermann Ungers „Ländlichen Szenen", Schumanns vierter und Mahlers zweiter Sinfonie. Namentlich die letztgenannte Sinfonie legte in ihrer Ausdeutungsart ein selten reines Bekenntnis Mahlerscher glühender Phantasie ab. Solistisch machten sich Martha Heinemann, Anna Erler-Schnaudt und Gerard Bunk verdient. Die Musikalische Gesellschaft legte unter Musikdirektor Holtschneiders Stab mit Hugo Kauns neuem Werk „Heimat" Ehre ein. Der Bachverein erweckte in der altehrwürdigen Reinoldikirche Heinr. Schütz' Oratorium, „Historia von der freuden- und gnadenreichen Geburt Christi" erfolgreich zu neuem Leben und wußte die szenische Wiedergabe des Krippenspiels künstlerisch wirksam damit zu verbinden. Der Pauluskirchenchor (K. Ziegenbalg) machte durch die Aufführung der volkstümlichen Weihnachtskantate „Die heilige Nacht" von K. Seifert mit einer bemerkenswerten zeitgenössischen Tondichtung bekannt. Bedeutsame Kammermusikveranstaltungen waren in der Hauptsache dem Pöhlmann-Quartett und der Westdeutschen Trio-Vereinigung zu danken. Am Ende seien noch Holtschneiders Orgelkonzerte in St. Reinoldi, sowie eindrucksstarke Solistenabende von Heinrich Knote, Margarete Arndt-Ober, Heinz Hermesmann, Hedwig Pähler und Walter Gieseking erwähnt. **M. Voigt**

DUISBURG Seitdem sich unsere Kunstgemeinde mit dem aus Berlin berufenen Meister des Taktstocks Paul Scheinpflug, dem jetzigen Städtischen Generalmusikdirektor, befreundet hat, beginnt der von Musikdirektor Prof. Josephson in jahrelanger ernster Arbeit musikalisch aufnahmefähig gemachte Boden die erfreulichsten Früchte zu tragen. In den Sinfoniekonzerten des Städtischen Orchesters fand die zum Gedächtnis seines Todestages gespielte 7. Sinfonie Bruckners eine packende Wiedergabe. Die Erstaufführung der D-Dur-Sinfonie von Eduard Erdmann, aus Sturm und Drang geboren, mag dem Ohr des naiven Hörers vielleicht manches Unbehagen bereitet haben, wenngleich ihr instrumental eigenwilliger

Stil unleugbar aus seelischem Müssen entstanden ist. Das Gegenstück, Tschaikowskys Sinfonie Pathétique, gönnte den Gedanken unter zielsicherer Einstellung in das typisch Russische die ersehnte Erholung. Zwischen beiden Werken stand Rachmaninows C-Moll-Klavierkonzert, dessen Auslegung Eduard Erdmann Gelegenheit gab, den kontrastreichen Gefühlsinhalt voll und ganz ausschwingen zu lassen. Äußerst zarte Musik, die auf südländische Stimmungsmalerei eingestellt ist, tönte aus der sinfonischen Dichtung „Fontane di Roma" (Römische Brunnen) von O. Respighi. Ganz in mystische Fernen führten drei Orchestervorspiele zu Pfitzners „Palestrina", denen sich Brahms' Rhapsodie für Alt (Maria Olszewska), Männerchor und Orchester als feinsinnig verwandtes Werk anschloß. Der Eindruck, den man beim ersten Hören der Orchestersuite zu Tirso de Molinas „Don Gil von den grünen Hosen" von Emil Peeters gewann, löste Zustimmung gegenüber dem subjektiven melodischen Empfinden des Komponisten und seinem ungewöhnlichen satztechnischen Können aus. Immerhin, die „Fuge in Grün" (letzter Satz) zeigte doch reichlich grelle Farben. Eine weitere Neuheit brachte das Orchester in Bischoffs D-Moll-Sinfonie. Nicht gleichwertig in ihrem Aufbau, da der langsame Satz überdehnt erscheint, regte sie im Scherzo am stärksten an und bekundete ein an Brahms, R. Strauß und Mahler gereiftes Stilgefühl. Eine Gabe ganz besonderer Art war die Uraufführung der Traumspielsuite von Reznicek. Die sechs Glieder des Werkes, welche Strindbergs problematischer Phantastik sicher folgen und sich zeitweise zu einem sarkastischen Lächeln aufschwingen, begegneten starker Anteilnahme. Selbstverständlich folgte Scheinpflug der eigenwilligen Klangwelt der Komposition unter angespanntester Konzentration. Nachhaltige Eindrücke nahm man schließlich noch von Schuberts „Unvollendeter", R. Strauß' „Zarathustra" und Regers Böcklin-Suite mit. Heitere Linien sprühten in Fiedlers Lustspielouvertüre, R. Strauß' „Eulenspiegel-Streichen" und Korngolds Suite „Viel Lärm um Nichts" auf. Chorisch erfreute die von religiöser Stimmung beeinflußte Wiedergabe des „Requiems" von Verdi. Der Volkschor hatte ein großes und bewundernswertes Stück Arbeit in der Darbietung der „Jahreszeiten" (Musikdirektor Düster) geleistet. Das Grevesmühl-Quartett erwärmte die Kammermusikfreunde mit erlesenen klassischen und modernen Werken. M. Voigt

DÜSSELDORF Unsere Opernverhältnisse traten mit dieser Spielzeit insofern in ein neues Stadium, als sie von dem zeit- und kraftraubenden Pendeldienst der Duisburger Arbeitsgemeinschaft entlastet sind, und damit dem Institutsleiter Dr. Becker die Hände zur langersehnten Reform geboten wurden. An Stelle dieser begreiflich ungesunden Kräfteäusnutzung trat innerhalb Düsseldorfs eine Verbreiterung der künstlerischen Basis. Das Apollotheater, ein denkbar ungeeigneter, mit allen Mängeln zur Vernichtung qualitativer Stimmungskunst ausgerüsteter, poesieloser Varietéraum, wurde zur Aufnahme großer, geldziehender Opern bestimmt und von der Stadt bis zum Jahre 1923 gemietet. Täuschte sich die Leitung über die Größe und Auswirkung der Unzulänglichkeiten räumlicher und akustischer Natur, die jeden Versuch intimer Zusammenfassung der Mittel im Keime erstickten, so konnte sie mit dem finanziellen Ergebnis zufrieden sein. Ob alle Gelegenheiten zweckdienlicher und rentabler Verbesserungen der äußeren Bedingungen ausgenutzt worden sind, erscheint fraglich. Andererseits belaufen sich die Kosten geringster Umbauten schwindelnd hoch, sie sind zudem von der Aktiengesellschaft in dem notwendigen Umfang nicht genehmigt worden. Düsseldorf war immer reich an verpaßten Gelegenheiten, und auch das an dem heutigen Stand der Mark gemessene, günstige Kaufangebot vor zwei Jahren dürfte zu jenen unwiederbringlichen Momenten gehören. Welche Stadt wagt heute eine großzügige Kunstpolitik? Glücklicherweise hört die höchst unzulängliche Operettenwirtschaft mit dem Schluß der Spielzeit auf. Kompromisse sind heutigentags unumgänglich, nur dürfen sie die Würde der Kunst nicht antasten. — Zur Verbreiterung der Wirksamkeit gehört auch der Mozartzyklus in dem intimen, für delikate Spielopern besonders geeigneten Schauspielhaus (auch ein Krisenobjekt). Mit dem Don Giovanni von Mozart unter der musikalischen, wunderbar beschwingten Leitung unseres neuen Kapellmeisters Kleiber, von Dr. Grüters Regiekunst betraut und W. v. Wecus unzeitlich modern, im Interesse eines reibungslosen, schnellen Szenenwechsel denkbar vereinfacht eingekleidet, schien tatsächlich das Reformwerk in Fluß zu kommen. Leider bewegte sich die folgende „Entführung" nur musikalisch auf derselben künstlerischen, stilechten Höhe. Die Inszenierung griff auf alte Requisiten, sie stillos mischend, zurück. Die Opernaufführungen des Stadttheaters zeigten in ihrer Bewertung eine Höhen und Tiefen durchmessende schwankende Kurve. Der „Fidelio" als Auftakt geriet im Heroischen wie Singspielhaften gleich prachtvoll (Frau Schützendorf-Körner als Fidelio, Erich Hanfstängl als Rocco, Ännchen Heyther, Marzellina, Adolf Löltgen, Florestan). Kleiber hat die scharf zufassende Hand, und Dr. Becker versteht sich auf wirksame Durcharbeitung des Szenischen. Neu war ferner eine Tannhäuserinszenierung (Pariser Bearbeitung) in der dramatisch starke Episoden neben schwachen Leerläufen sich bewegten, die Bühnenbilder den Weg zu moderner Umgestaltung nicht fanden, vielmehr in einem gemäßigten, nicht überall einheitlich geformten Realismus ein brauchbares Ziel zu finden glaubten. Der musikalische Part fand durch Rud. Tissor nur gemäßigte Antriebe. Über die Sekles-Oper „Hochzeit des Faun" wurde schon berichtet. Auf achtbarer Höhe standen auch „Der Rosenkavalier" (Emmy Thieß-Senff, Gustav Waschow), „Die lustigen Weiber" unter Dr. Rohrs rhythmisch gestraffter Stabführung, „Der Freischütz" und „Die Meistersinger" (von Erkrankungen und Gastspielen hartnäckig verfolgt). Groß ist die Zahl der Ereignisse nicht. Immerhin zeigen die Aspekte ein hoffnungsvolles Gesicht. Alles leidet unter dem Minus der Mittel, die Vorzeichen der künstlerischen Bewertung aber sollen nur im Plus zu suchen sein. Mehrere Gastspiele Michel Bohnens dürfen nicht unerwähnt bleiben. Sie lieferten Proben selten starker stimmlicher wie darstellerischer Gestaltungsvermögen (Mephisto, Sachs, Scarpia) wahre Musterlektionen der musikdramatischen Kunst.

E. Suter

EBERSWALDE Im vergangenen Jahre traten in den vier ausgezeichneten Veranstaltungen des „Konzertvereins" Agnes Leydhecker, Georg A. Walter, der treffliche Berliner Flötist Hendrik de Vries und Max Saal (Harfe) auf, während der „Oratorienverein" (Dirigent Paul Burkhart) Haydns „Jahreszeiten" aufführte und einen Bach-Abend gab. Ulrich Grunmach, Kantor und Organist der Stadt- und Hauptkirche St. Maria Magdalena, setzte mit dem Kirchenchor die von ihm 1915 ins Leben gerufenen, sich großer Beliebtheit erfreuenden geistlichen Musikaufführungen fort, bei welchen Vokal- und Instrumentalmusik aus Vergangenheit und Gegenwart dargeboten wurde. Von andern Veranstaltungen seien die Kammermusikabende des hier ansässigen Pianisten und Konzertbegleiters Ernst Weißler mit der Geigerin Edith v. Voigtländer und Elfriede Lindner (Gesang) besonders genannt.

ELBERFELD Der neue Dirigent der Elberfelder Konzertgesellschaft, H. von Schmeidel, pflegt neben der klassischen Musik auch mit Eifer die Werke zeitgenössischer Tondichter. Österreichi-

sche Meister führten ihre Kompositionen selber vor. Karl Prohaskas Serenade in G-Dur lehnt sich an die nachklassische, spätromantische Zeit an, erreicht aber, von einzelnen Schönheiten abgesehen, dessen Geist und Wert nicht. Nach für ein deutsches Gemüt wenig poesievollen Gedichten von R. Tagore schrieb Hans Gál Fantasien für Frauenchor, Altsolo, Streichinstrumente, Klarinette, Harfe und Horn, die, dank trefflicher Chorleistungen und innerlich beseelten Gesanges der Altistin Frl. E. Bernthal freundliche Aufnahme fanden. Eine örtliche Erstaufführung war G. Mahlers 7. Sinfonie. Das gewaltige Werk, welches in erschütternder Tonsprache den Ewigkeitsgedanken behandelt und ihn namentlich in Klopstocks ergreifendem Gedicht „Auferstehn wirst du, mein Staub" verklärt zum Ausdruck bringt, hatte unter Schmeidels feinsinniger Leitung einen nachhaltigen Erfolg. Mendelssohns „Paulus" erfuhr durch den von H. Inderau geleiteten Oratorienchor eine stilechte Wiedergabe. In der Titelpartie zeichnete sich Paul Maria Witte aus. Einen vollen Genuß bereitete die Aufführung der „Neunten" und den Brahmsschen Variationen über ein Thema von Haydn sowie der Rhapsodie op. 53.

Den drei klassischen Meistern Händel, Mozart, Beethoven galt das III. Sinfoniekonzert. Klarheit der Gedanken und Frische der Erfindung atmet Händels Conzerto grosso Nr. 12 in H-Moll. Voll sonniger Heiterkeit namentlich im Rondo ist Beethovens Tripel-Konzert für Cello, Violine, Klavier und Orchester. Voller Anmut und Empfindungstiefe ist Mozarts Serenade Nr. 9. H. von Schmeidel war diesen Tonschöpfungen ein feinsinniger Ausdeuter. „Russische Musik" gab es an einem andern Sinfonieabend. Borodins Ouvertüre zu „Prinz Igor" ist interessant durch eigenartige Harmonik und dynamische Steigerung. Rachmaninoffs Klavierkonzert, dessen poetischen Gehalt Frau Ellen Saatweber-Schlieper meisterhaft erschloß, kennzeichnet sich durch einschmeichelnde Melodik und schwermütige Stimmung. Den tiefsten Eindruck hinterließ Tschaikowskys pathetische Sinfonie. — Mit kammermusikalischen Werken österreichischer Herkunft machte uns die Gesellschaft der Musikfreunde bekannt: Lieder innigster Empfindung — Frühlingsruhe, Ringelreihen im Frühling, In der Kirschenblüt', Leid, Versunkenheit —, eine Es-Moll-Klavierfantasie, voll Leidenschaft und auch lyrischer Stimmung von Kornauch; ein Klaviertrio mit hübschem Andantesatz von K. Prohaska; ein meisterhaft gearbeitetes Klavierquartett von H. Gál. Auf dem 3. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde spielte die Violinistin Lotte Kretschmer eine Chaconne von Vitali und eine romantische Sonate von August Reuß mit sicherer Technik und verinnerlichtem Ausdruck. Die bekannte Sängerin Agnes Leydhecker sang neue Lieder des Berliner Komponisten Frickhöffer, welcher Gedichte von Falke, Heine und R. Huck mit einfachen Mitteln wirksam vertont hat. Ein Programm, in dem zwischen Beethovens E-Moll-Trio und Mozarts Es-Dur-Quartett ein wenig gehaltvolles A-Dur-Klavierquartett des Franzosen E. Chausson stand, brachte uns in anerkennenswerter Ausführung das Londoner Merdeyll-Quartett. Die bewährte, einheimische Klaviervirtuosin Kläre Hanisch spielte Brahms' D-Dur-Variationen und F-Dur-Sonate, und im Verein mit dem zu den besten Hoffnungen erweckenden Cellisten E. Feuermann die G-Moll-Sonate von Beethoven; der Cellist selbst glänzte besonders in Regers Solosuite, die indes nur im Präludium erwärmte. Ein bedeutendes Können entwickelte der blinde Klaviervirtuose Albert Menn (Köln) in Schumanns Karneval, Beethovens Appassionata, Liszts Variationen über zwei Themen von Bach. Mit großer Meisterschaft spielte W. Hülser die A-Dur-Sonate von Schubert, die spanische Rhapsodie von Liszt, die F-Moll-Sonate von Brahms und Stücke von Chopin. Als eine ganz ausgezeichnete Sängerin lernten wir Amalia Merz-Tunner in Liedern von Schubert, Schumann, Brahms und Wolf, von H. Proksch feinsinnig begleitet, kennen. Starken Erfolg hatte Eva Bruhn mit dem farbenprächtigen Eichendorff-Liederzyklus von Weismann, Liedern von H. Wolf und neuen zum Teil schönklingenden Gesängen von P. Greef nach Gedichten von Rilke, Dehmel, Grotthuß, Flaischlen. Viel Beifall ersangen sich die einheimischen Sängerinnen Else Wetzel und Paula Stock (Sopran) mit Gesängen von Händel, Haydn, Schubert, Brahms, Dvořák, Strauß, Reger, de Haan. — Zahlreiche Gesangvereine traten mit Aufführungen vor die Öffentlichkeit. Ausgezeichnet waren die Darbietungen des Lehrergesangvereins unter Leitung H. von Schmeidels auf einem Weihnachtskonzert (23. Psalm von Schubert, Werke von Bach, Cornelius, alte Weihnachtslieder). Die von H. Inderau umsichtig geleitete Elberfelder Liedertafel führte stilvoll den „Barbier von Bagdad" von P. Cornelius auf. Der deutsche Sängerkreis (Dirigent J. Werch [Bonn]) sang tonschöne Lieder von Palestrina, Schubert, Hegar. Zu einem Wohltätigkeitskonzert, wo man Chöre von Wildt, Müller, Schubert, Hegar und Kremser sehr hübsch singen hörte, hatten sich mehrere Gesangvereine des Wuppertales vereinigt.

H. Oehlerking

ERFURT Das Schwergewicht der musikalischen Auswirkung lag diesmal bei der Oper. Unter Kapellmeister Großmann hat die Oper des Stadttheaters im letzten Jahre einen Aufschwung genommen, dessen einzelne Entwicklungsstufen in der vorjährigen Neueinstudierung vom „Don Juan", „Schatzgräber" und in diesem Winter „Salome", „Zauberflöte" und nun dem „Parsifal" zu erkennen sind. Den besonderen Schwierigkeiten, die sich bei unserem kleinen Bühnenraum einer Parsifalaufführung entgegenstellen, begegnete Großmann mit großem Geschick, indem er bei den Hauptszenen des 1. und 3. Aktes die gesamte Tiefe des Hauses bis an die Außenmauern in Anspruch nahm. Der Parsifal von Ludwig Eybisch war ein glänzendes Zeugnis für seine Bedeutung als Sänger und Schauspieler. In den anderen Rollen boten Else Vogt-Gauger, G. A. Knörzer, Bruno Laaß Hervorragendes. Der Chor der Blumenmädchen war nicht nur ein Höhepunkt an Lebendigkeit und innerer Geschlossenheit, sondern zugleich ein ausgesuchter musikalischer Genuß. — Ein überaus fesselndes Konzert war dem Tonschaffen von Wilhelm Rinkens gewidmet, der am Klavier selbst seinen Werken zur Verlebendigung verhalf. Eine Reihe von Liedern, vorgetragen von der künstlerisch sehr befähigten heimischen Sopranistin Ellen Heffter-Herkendell, zeigte Rinkens als bedeutenden Könner, der frei von jeder gesuchten oder erkünstelten Fremdartigkeit mit der Gebelust des echten Musikers schafft. Einfache, durchsichtige Struktur und der Grundton einer tiefen Innerlichkeit nehmen für die sehr dankbaren und wirkungssicheren Kompositionen ein. Eine wertvolle Sonate op. 20 und eine anmutige Suite op. 7 für Klavier und Violine kamen unter dem etwas spröden Geigenvortrag von Karl Wolschke nicht voll zur Geltung. Bei anderer Gelegenheit lernten wir Professor Rinkens, der seit kurzem ein Lehrfach an dem „Thüringer Landeskonservatorium" in Erfurt übernommen hat, als bedeutenden Meister des Orgelspieles kennen, so daß die Aussicht, ihn bei seinen nunmehr engeren Beziehungen zu Erfurt öfter zu hören, eine erfreuliche Hoffnung in die Zukunft bedeutet. Diese „andere Gelegenheit" war das zweite Kirchenkonzert der „Erfurter Bach-Gemeinde", bei dem die Kantaten „Selig ist der Mann" und „Ein' feste Burg" starke Eindrücke vermittelten, die in erster Linie den Solisten Ida-Marie Eucken, G. A. Knörzer und L. Eybisch zu danken waren, während der Chor, vor allen Dingen der Männerchor, wegen seiner numerischen Schwäche für die

gewaltige Größe der Fuge in der zweiten Kantate nicht ausreichte. Hoffentlich gelingt es dem rührigen und verdienten Leiter der Bach-Gemeinde, Walter Hansmann, die Lücken unter seinen Männerstimmen recht bald auszufüllen. — Unter den vielen Veranstaltungen der Männergesangvereine verdient ein Konzert des „Erfurter Lehrergesangvereins" hervorgehoben zu werden, in dem der machtvolle und groß angelegte „Gesang des Lebens" von Richard Wetz zum Vortrag gebracht wurde. Bei dem Mangel an künstlerisch bedeutender Männerchorliteratur verdient dieser schöne Gesang die geachtete Stellung, die er sich langsam in den Programmen unserer Chorvereinigungen zu erringen scheint. In einer Aufführung von Rich. Wagners „Liebesmahl der Apostel" sah man die Bemühungen des Erfurter Männergesangvereins und das ehrgeizige Wollen seines Leiters Josef Thienel von einem annehmbaren Erfolg gekrönt. Dr. Becker

ESSEN Wie anderwärts in deutschen Musikzentren, so jagt auch hier ein Konzert das andere und man muß gestehen, daß sie sich alle fast durchweg auf künstlerisch bedeutsamer Höhe bewegen. Im Vordergrund stehen natürlich die Veranstaltungen des Musikvereins und des Städtischen Orchesters. Städtischer Musikdirektor Max Fiedler, der im ersten Sinfoniekonzert das Gedenken an Bruckner durch die Wiedergabe der 7. Sinfonie in die Erinnerung zurückrief und namentlich dem ergreifenden Adagio seine ganze Seele mitgab, erfreute während des ersten Musikvereinskonzerts seine große Gemeinde mit Beethovens „Fünfter", Beschs phantastischer Ouvertüre „E. Th. A. Hoffmann" und Regers Violinkonzert, das Adolf Busch untadelig zu Gehör brachte. Seine abgeklärte Spielweise täuschte über manche Breite in der musikalischen Erfindung hinweg. Zwei über die Grenzen unserer Industriestadt bekannt gewordene Aufführungen huldigten abermals Bruckner, dessen 9. Sinfonie und Tedeum der Musikverein erstmalig in sorgfältigster Klangschattierung erstehen ließ, und Pfitzner, dessen romantische Kantate „Von deutscher Seele" im deutschen Westen schon kurz nach ihrer Berliner Uraufführung zur Darbietung gebracht wurde. Wohl mehr als 5000 Konzertgäste waren bei zweimaliger Wiedergabe des schweren Werkes Zeugen des starken Erfolges, der der Ausdeutung beschieden war. Das eigenwillige asketische Bekenntnis Pfitzners zu weltferner Stimmungsmalerei und atonalen Herbheiten überzeugte den ernsten Musikfreund und stärkte in ihm das Sehnen nach wiederholtem Hören der aus Resignation geborenen klangvollen Pfitznerschen Inspiration. Die Chöre zeigten technische Sicherheit und Ausdruckswillen. Das mitwirkende Solistenquartett, dem höchste Aufgaben zufielen, stand wacker im Treffen, allen voran die tüchtige Sopranistin Lotte Leonard (Berlin) und mit ihr Hilde Ellger, Fritz Krauß und Wilhelm Guttmann. In den anderen stattgefundenen Vormietekonzerten sicherte sich Max Fiedler noch mit Bruckners „Romantischer" einen sonderlich nachhaltigen Erfolg. Die Darbietung der D-Dur-Sinfonie von Mahler stand an zwingendem Eindruck nicht nach. Arthur Nikischs Gedenken war der langsame Satz aus Schuberts „Unvollendeter" gewidmet. Weiter gab es an bemerkenswerten Aufführungen Mahlers 4. Sinfonie, Atterbergs Meeressinfonie, Brahms C-Moll-Sinfonie, Sindings D-Moll-Sinfonie, Ungers orientalisch koloriertes, heiteres „Levantinisches Rondo", Berlioz' Ouvertüre „Römischer Karneval", Goldmarks „Ländliche Hochzeit" und eine fein ausgearbeitete Interpretierung der „Schöpfung" von Haydn, an deren Erfolg außer Max Fiedler und dem Musikvereinschor Eva Bruhn, Anton Kohmann und Albert Fischer lebhaften Anteil hatten. In einem von der Essener Konzertdirektion veranstalteten nordischen Abend errang sich das verpflichtete Bochumer Städtische Orchester als ausführender Instrumentalkörper unter der Leitung Hans Seebers van der Floe während der zur deutschen Uraufführung gebrachten Sinfonie „Vaarbrud" (Im Kampfe des Lenzes) von Rud. Langgaard Lorbeeren. Dem eingänglich geschriebenen impressionistischen Stimmungsbild lieh Ellen Overgaard (Kopenhagen) im Schlußsatz ihr strahlendes Organ. Mit dem auf einer Gastspielreise durchs Rheinland befindlichen Blüthner-Orchester spendete Oskar Fried nicht ohne persönliche anziehende Note Haydns Paukenschlag-Sinfonie und Beethovens C-Moll-Sinfonie. Auf dem Gebiet der Kammermusik erfreuten das Kosmann-, Busch- und Gewandhaus-Quartett, sowie die Triovereinigung Paul Lehmanns mit hochwertigen klassischen und romantischen Gaben. Chorisch erwähnenswert war die Aufführung des Kielschen Oratoriums „Christus" durch den Bachverein (Musikdirektor Beckmann) und die von Musikdirektor Honndorf im Volkschor einstudierte Wiedergabe des „Odysseus" von Bruch. — Selbstverständlich wurden wir auch von einer Flut von Solistenkonzerten, größtenteils von hochbedeutenden Künstlern veranstaltet, überschwemmt, auf die näher einzugehen wir hier aber verzichten müssen. Max Voigt

FRANKFURT A. M. Die Erstaufführung von Korngolds Oper „Die tote Stadt" war die Tat der Spielzeit im Opernhaus. Das Werk, dessen Textbuch sehr bühnenwirksam von Paul Schott gearbeitet ist, stellt unbedingt eine eminent beachtenswerte Bereicherung der Opernliteratur dar. Wenn auch die Melodik unverkennbar unter einem ziemlich starken Einfluß Puccinis steht, wenn auch in der Harmonik und Instrumentation die Ideen der Modernen aufleuchten, so darf doch das gesunde Erfinden, das warmblütige, kräftige Musizieren Korngolds nicht geleugnet werden. Über der ganzen Komposition ist so etwas wie Reife im reinsten Sinne des Wortes ausgebreitet. Die hiesige Aufführung war von Dr. Ernst Lert (Regisseur) und Eugen Szenkár (Dirigent) vorbereitet. Hatte es der letztere verstanden, die Partitur zu klangsattem Erblühen zu bringen, so hatte der erstere, von Ludwig Sievert (Bühnenbilder) unterstützt, den Vorgängen einen stark wirkenden szenischen Rahmen gegeben. In den führenden Rollen standen Elsa Gentner-Fischer (Marietta) und John Gläser (Paul), die beide mit restlosem Einsetzen ihrer ganzen Kunst das Werk zu vollem Erfolg führten. — Als weitere „Novität" sahen wir die reichlich senile Operette „Die blaue Mazur" von Franz Lehár, die in der blendend gespielten Aufführung zündend einschlug. — Von älteren Werken tauchte Webers „Oberon" in einer des Meisters und der Frankfurter Oper gleich unwürdigen Neuinszenierung auf. Josef Gareis ist ein recht braver Sänger, aber zum Regisseur eignet er sich nicht. Als einziger Gewinn des Abends ist die gesanglich ganz phänomenale Rezia des Fräulein Magda Spiegel zu buchen.

Von den 12 Montagskonzerten des Sinfonieorchesters haben 7 stattgefunden. Zunächst die Namen der Dirigenten: Michael Balling (Darmstadt), Carl Schuricht (Wiesbaden), Oscar von Pander (Darmstadt) und Hermann von Glenckh (Darmstadt); unter ihnen sind die beiden erstgenannten, besonders Balling, unbedingt die überragenden Persönlichkeiten, die das Orchester unter ihren Willen zu zwingen verstehen. Im großen und ganzen brachten die Konzerte nur bekannte Werke zu Gehör. An Erst- bzw. Uraufführungen hörten wir eine recht machtvolle „Tragische Ouvertüre" von E. Boehe, eine „Serenade in B-Dur" von W. Schultheß, die, ganz modern gehalten, kaum der Rede wert ist, eine „Römische Suite" von K. H. David, deren Stil ein Konglomerat aller toten und lebenden Komponisten ist, und eine

katzenmusikähnliche „Serenade für Orchester, op. 20“, von Bodo Wolf. Zwei „Populäre Konzerte“ des Orchesters, unter Hans Oppenheims Leitung, brachten zwar recht gemischte Programme, die aber ein hohes Niveau künstlerischen Geschmacks darstellten und sehr beifällig aufgenommen wurden. Neben einem Sonderkonzert, das der 13jährige Rio Gebhardt mit erstaunlicher Beherrschung aller technischen Dirigierfinessen leitete, ist aus der Unzahl der Solistenabende ein Konzert des Berliner Baritonisten Heinrich Schlusnus zu erwähnen. Endlich sei eines Konzertes der „ersten russischen Konzertgesellschaft“ unter Leitung von Dr. Swerkoff gedacht. Ein Balalaikaorchester von etwa 12 Herren und 2 Damen trug in prachtvoller dynamischer und rhythmischer Ausgeglichenheit nationale Kompositionen und Volkslieder vor, die ungeteilten Beifall fanden.

FREIBURG I. B. An unsrer Oper wird zwar langsam, aber sorgfältig gearbeitet. Dafür sorgen die zwei trefflichen Kapellmeister Cornelius Kun und Richard Fried, wie auch der jetzt als tüchtiger Opernregisseur wirkende frühere I. Kapellmeister Gustav Starke. Freilich mag dies Kleeblatt, wie auch der Intendant Hans Pichler, im stillen so manches Klagelied anstimmen, daß der Operette ein so breiter Spielraum im Spielplan eingeräumt werden mußte — aber das jetzige zahlkräftige Publikum findet eben gerade in dieser Musik — ich will nicht sagen: sein Ideal, aber doch den Widerhall der eigenen „Seelenstimmungen“. Und da muß das für die Kasse aufs lebhafteste interessierte Theaterkomitee nachgeben, und die führenden Künstler senken resigniert die Häupter. Eine Ausnahme in der Monotonie dieser Schablone machte die Erstaufführung von Waldemar Wendlands Oper „Peter Sukoff“, deren Text aus der Feder seiner Gattin, der rühmlichst bekannten Schriftstellerin Olga Wohlbrück, stammt. Sie hat ihn nach einem eigenen Roman behandelt, und zwar in geschickter, wirksamer Weise. Die Schilderungen des Lebens vor einer sibirischen Goldmine und im Hause des Besitzers derselben, eben dieses Peter Sukoff (der in seiner Herrschergewalt über sein Territorium und dessen Insassen ein wenig an den Herrn Sebastiani im „Tiefland“ erinnert), sind der Dichterin gut gelungen. Wir atmen die Luft des russischen Volkes und schütteln den Kopf über die plötzlichen Sprünge von asiatischer Roheit zu den zartesten Herzensregungen. In dieser Hinsicht ist Wendland den Spuren seiner Gattin getreu und mit Glück gefolgt — namentlich im ersten Akt machen einige eingestreute Lieder melancholischen, fast religiösen wie auch lebensvoll feurigsten Charakters starken Eindruck. Das beinahe frech zu nennende Milieu des zweiten Aktes mit seinen Chansonetten und Zirkuskünstlerinnen bildet dazu einen wirksamen Gegensatz. Aber auch hier ist der Musiker Wendland der Situation völlig gewachsen, ja er findet sogar recht gewandt den Übergang von der Frivolität zu einer allerdings nur äußerlichen Feierlichkeit einer griechisch-orthodoxen Trauung. Freilich ist diese Trauung vielleicht die stärkste Frivolität der Oper. — Im dritten Akte steht die wohl beste Szene des Stückes: eine echt russische Trinkszene zwischen Vater und Sohn. Da ist die oft an Verzweiflung grenzende Lustigkeit des Russen mit treffenden musikalischen Strichen gezeichnet. Die vom trunkenen Peter Sukoff durch den Druck eines Fingers hervorgerufene Explosion des Badehauses tötet nicht die von ihm mit Unrecht für untreu gehaltene Gattin, sondern seine von ihm abgöttisch geliebte Mutter. Aus diesen kurzen Andeutungen wird man schon begreifen, daß die hiesige Presse die Handlung als etwas stark an das Kino Gemahnendes bezeichnete, doch wird das Krasse des Stoffes durch die mitunter zu recht schönen melodischen Linien sich aufschwingende Musik erheblich gemildert. Die Hauptfigur, Peter Sukoff, wurde von Herrn v. Manoff in charakteristischer Weise verkörpert und trefflich gesungen; sonderlich ist auch seine, der jungen Künstlerschaft als Vorbild dienende Aussprache zu loben. Die zwei andern Hauptrollen wurden von Frl. Lotte Gaßner und dem Tenoristen Herrn Oerne sicherlich zu des anwesenden Autorenpaares vollster Zufriedenheit dargestellt und gesungen. Die gar nicht leichte Partitur war im Orchester von Cornelius Kun aufs feinste ausgearbeitet, für die Belebung der Volks- und Gesellschaftsszenen, für die sinngemäße Einführung einzelner Typen (ein köstlicher Dorfuhrmacher des Herrn Dornbusch!) hatte Starke bestens gesorgt. Der Chor hielt sich gut. Der Erfolg war ein allgemeiner und ehrlicher. Wolle nun die Intendanz zusehen, daß in der Vorführung von wertvollen Neuheiten ein etwas beschleunigteres Tempo eingeschlagen werde.

Prof. Heinrich Zöllner

GÖRLITZ Über allem Konzertbetrieb ragten die durchaus künstlerischen Darbietungen des „Vereines der Musikfreunde“. Die von den schlesischen Musikfesten her noch in bester Erinnerung gebliebene Maria Philippi (Basel) bot in der Stadthalle tiefsten, ernsten Kunstgenuß. Ebenso der junge, ganz bedeutende Wiener Pianist Alfred Blumen. Perlen der Chormusik brachte der Berliner Domchor unter Prof. H. Rüdel. Das städtische Orchester ist leider ein Opfer des Krieges geworden. An seine Stelle ist ein „Genossenschaftsorchester“ getreten, das unter der Leitung des Kapellmeisters Fritz Ritter eine recht achtbare Güte erreicht hat. Der „Lehrergesangverein“ stellte in einem Konzerte seinen neuen Liedermeister, den Komponisten Musikdirektor Emil Kühnel vor. Robert Schumanns Motette „Verzweifle nicht im Schmerzenstal“ (in ursprünglicher Fassung mit Orgel) und zwei Männerchöre „Trübe Antwort“ und „Mädchenknospen“, sowie vier „Heimatlieder aus Nordböhmen“ des neuen Dirigenten bildeten mit Orgelwerken von J. S. Bach und Sigfrid Karg-Elert (Orgel: Prof. Otto Becker, Potsdam) und Gesängen von Hugo Wolf (von Irene Rippl (Prag) sehr eindrucksvoll gesungen) die Vortragsfolge. Die „Singakademie“ begann ihre Konzerte mit Brahms' „Nänie“ und „Requiem“ unter der Leitung von Kapellmeister Fritz Ritter. Der „Görlitzer Volkschor“ trat am zweiten Weihnachtsfeiertage nach längerer Pause wieder an die Öffentlichkeit. Eine „Deutsche Weihnacht“ betitelte der ebenfalls neue Dirigent Musikdirektor Emil Kühnel die aus alten Weihnachtsliedern für gemischten Chor und Einzelgesängen stimmungsvoll zusammengestellte Vortragsfolge, die mit der Choralkantate „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ von Fritz Lubrich d. J. einen recht mächtigen, neuzeitlichen Abschluß fand. Das Stadttheater pflegt unter der Direktion Eberhardt im Winter erfreulicherweise nur Oper und Schauspiel. Besonders hoch einzuschätzen sind die vom Genossenschaftsorchester mit Unterstützung der Stadt eingeführten „Volkssinfoniekonzerte“ (mit ganz niedrigen Eintrittspreisen), die sich regen Zuspruches erfreuen. Diese Konzerte bilden mit den Veranstaltungen des „Volkschores“ und den Chorschulen des neuen „Lausitzer Musikseminars“ die Grundlage der musikalischen Volksbildung, der in Görlitz ein großes Feld eingeräumt wird.

E. Kühnel

GRAZ Trotz allem Jammer der Zeit war die Begeisterung für unsere holde Kunst nicht erloschen, und trotz einer kulturschädigenden Besteuerung jedes Kunstbetriebes, die Beethovens „Neunte“ und Mozarts „Requiem“ den Kabarettgassenhauern gleichstellt, ließ sich unser musikalisches Leben recht rege an. Die Musikwoche unserer Herbstmesse brachte prächtige Aufführungen von „Penthesilea“ unseres großen Landsmannes Hugo Wolf, von Bruckners „Siebenter“ und

der R. Straußschen Tondichtungen „Heldenleben“ und „Tod und Verklärung“. Kapellmeister Klemens Krauß bewies hierbei, wie am Opernpulte, seine außergewöhnlichen Dirigententugenden. Er zwang mit feinstem Stilgefühle und hohem Schwunge das stets klar und durchsichtig klingende Orchester zu noch nie gehörter Zartheit und anderseits zu mächtigster Klangfülle. Nicht minder erfolgreich führte Krauß in der Folge auch Beethovens „Vierte“, Mozarts „Jupitersinfonie“, Mahlers „Erste“, Schuberts „Siebente“ und zur Brucknerfeier dessen „Neunte“ und „Tedeum“ vor. Zum hellen Virtuosenstück gestaltete er mit dem schmiegsamen Opernorchester die Schlußfuge zu Max Regers „Mozart-Variationen“. Das Opernorchester bewies übrigens seine Schlagkraft auch bei Aufführung von Liszts „Legende der heiligen Elisabeth“, die Domchordirektor Rudolf Weis-Ostborn aus Sparrücksichten mit einer einzigen Orchesterprobe leisten mußte und überraschend gut herausbrachte. Nicht minder gelang Schumanns „Das Paradies und die Peri“, um das sich Kapellmeister Riedner an der Spitze des „Reichsverbandes der Arbeitergesangvereine“ verdient gemacht hatte. Mit schönen Orchesterleistungen hatte sich auch Kapellmeister Eduard Wagnes beim Konzerte des „Grazer Männerchores mit der Garnisonskapelle (Sätze von Mozart und Robert Fuchs) eingestellt. Hierbei führte Sangwart Daniel Ocherbauer, der auch den „Deutsch-evangelischen Gesangverein“ erfolgreich leitet, seinen gemischten Chor „Andacht“ und L. Suchslands „Ballade“ erstmalig unter vielem Beifalle vor. Unsere großen Chorvereine pflegten diesmal ausschließlich das Volkslied und die Ballade. Der „Grazer Männergesangverein“ brachte u. a. unter Köhles strammer Führung Chöre von Anton Bruckner, die akademische Sängerschaft „Gothia“ unter Dr. Julius Weis-Ostborns bewährter Leitung Werke von Hegar und Buck zu mustergültiger Wiedergabe. Stürmisch begrüßt wurde Viktor Zack, der um das steirische Volkslied hochverdiente Ehrensangwart der Akademiker, als er selbstgesammelte Volksweisen aus unseren steirischen Tälern erklingen ließ. Sehr viel Anklang fand auch der Volksliederabend des aufstrebenden „Schubertbundes“. Von unseren heimischen Kunstkräften wagten sich nicht gar viele mit eigenen Abenden hervor. Unser vortrefflicher Heldenbariton Emerich Schreiner gab mit Kl. Krauß einen „romantischen Liederabend“, ihm folgten die Altistin Dora With mit Dr. Norbert Moro, Frau Stefanie Kiegerl und Anton Topitz, den zum Abschied Musikschriftsteller Dr. E. Decsey begleitete. Zu den heimischen Künstlern können auch der Pianist Guido Peters, der wahrhaft große Interpret Mozarts und Beethovens, der brillante Geigenvirtuos Hugo Jany Hayndl und der hervorragende Orgelspieler Alois Kofler (dermalen Musikdirektor in Bozen) gezählt werden, die, jeder in seiner Art, geläuterte Kunstgaben boten. Um die Kammermusik machten sich das „Steiermärkische Konservatorium“ (Direktor Dr. v. Mojsisovics) und die Vereinigung Prochaska-Stolz, letztere mit einer würdigen Mozartgedenkfeier, verdient. Erfreuliche Kunde von regem schöpferischen Schaffen gaben die Kompositionsabende von Oskar Posa, dessen stark persönlich betonte, gehaltvolle Lieder Olga Barco sang, von Michaela Kodelitsch, deren Lieder, Instrumentalwerke und Sätze aus ihrer Oper „Traumland“, eine bei Frauen seltene Ausdrucks- und Erfindungskraft zeigten, und vom Wiener Tonmeister Kamillo Horn, dessen gediegene Schöpfungen längst anerkannt sind. Der Sohn unseres gefeierten Almpoeten, Dr. Sepp Rosegger, dessen Opern und „weltliches Requiem“ über die Grenzen des engeren Heimatlandes drangen, fand für ein wohlgeratenes Klaviertrio ebenso freundliche Anerkennung wie Josef Gauby und Arthur Noë für ihre warm empfundenen, klar gesetzten Streichquartette. Auch Professor L. Dités Klaviersachen und Lieder zeigten gediegenes Können. Nicht allzu zahlreich fanden sich fremde Künstler ein: Der künstlerisch gewissenhafte Viktor Heim mit einem Daphnis- und Urwiener-Liederabend, die Pianisten Dachs und Wittgenstein, der allbekannte Geiger Burmester mit Emerich Kris, der meisterliche Violoncellist Buxbaum, den Dr. Poschacher schmiegsam begleitete, das Gesangsquartett Kolbe und der „heitere Viergesang“ des Wiener Männergesangvereins“. Zur Laute sangen Foltermayer und Laura v. Wolzogen. Schließlich möchte ich noch dankbarst der „Urania“ gedenken, deren wertvolle musikalische Veranstaltungen unserem durch die soziale Mißwirtschaft arg verelendeten Mittelstande, unserer guten Gesellschaft und Intelligenz, geradezu einzige Anregung und Trost gewährten. Meister Suchsland leitete die klassischen und romantischen Kammermusikaufführungen; Schumann, Brahms, Strauß, Wolf, Plüddemann und Jensen wurden in eigenen Liederabenden gefeiert. Dr. Otto Hödel sprach anziehend über „Bayreuth“, Oskar Posa über „Instrumentation“ und mein „Spinettabend“ versetzte eine dankbare Zuhörerschaft in die gute alte Großväterzeit.

Julius Schuch

HALLE A. S. Das neue Jahr brachte im Stadttheater eine gelungene Neueinstudierung der „Neugierigen Frauen“ und v. Waltershausens „Oberst Chabert“, dessen starke Dramatik wirkungsvoll betont wurde. Die Robert-Franz-Singakademie unter Prof. A. Rahlwes hinterließ mit einer fein durchgearbeiteten Aufführung von Sgambatis Requiem einen vorzüglichen Eindruck. In Bachs „Weihnachtsoratorium“ (1. Teil) stand sie nicht durchweg auf gleicher Höhe. Mit größter Sorgfalt vorbereitet war die „Schöpfung“ von Haydn. Die „Hallische Singakademie“ und ihr Dirigent, Musikdirektor W. Wurfschmidt, hatten mit Liszts „Christus“ ihre Kräfte bei weitem überschätzt Durch Vermittlung der „Philharmonie“ (E. V.) wurde den Hallensern das Glück zuteil, Nikisch mit dem Gewandhaus-Orchester in ihren Mauern zu begrüßen. Der Enthusiasmus schlug hohe Wellen.

Die Philharmonischen Konzerte bestätigten von neuem, daß der Verein mit der Verpflichtung von Benno Plätz, einer Bernburger Lokalgröße, keine glückliche Hand bewiesen hat. Einen Haydn-Mozart-Abend kennzeichnete vernichtende Langweiligkeit, und am Romantikerabend wurde die „Sommernachtstraum“-Ouvertüre aller Grazie und aller Poesie bar heruntergespielt. In der zum Gedächtnis Nikischs vorgetragenen „Eroika“ hatte der göttliche Funke Beethovens kein Feuer im Dirigenten entzündet. Die Solisten waren wieder ausgezeichnet. Die Sinfoniekonzerte unter Hans Stieber erobern sich dank der Höhe der Leistungen eine ständig wachsende Gemeinde. Außerhalb dieses Rahmens fand anläßlich des Musiker-Opfertags im ausverkauften Stadttheater ein Konzert statt, in welchem Stieber im Zusammenfassen des ad hoc zusammengestellten 120 Mann starken Orchesters, nur auf Teilproben angewiesen, mit Beethovens „Siebenter“ und dem „Meistersinger“-Vorspiel eine stark inspirierte Tat vollbrachte.

Der neu gegründeten Triovereinigung von Dr. Hans Gaartz, der ein guter Führer am Klavier ist, fehlt noch das künstlerische Gleichgewicht. Für die gedankenschwere Lyrik von Rich. Wetz setzte sich Dr. H. J. Moser, vom Komponisten begleitet, in einem eignen Liederabend ein. Berühmte und unbekannte Solisten statteten ihren Besuch ab. Sehr gewinnbringend — NB. für das Publikum — war ein moderner Klavierabend von Tél. Lambrino, der u. a. Skrjabins Fis-Moll-Sonate virtuos und erlebnisstark gestaltete. Severin Eisenbergers dämonisches Klavierspiel, Rob. Pollaks überlegene Geigerkunst, ferner die Pianisten V. von

Frankenberg, Joh. Hobohm, W. Hülser, sowie der hochkultivierte Loewe- und Wolfinterpret J. von Raatz-Brockmann begegneten leider nicht dem Interesse, das ihnen gebührt hätte.

Eine sorgfältig ausgefeilte, eindrucksvolle Wiedergabe von Schönbergs Streichsextett „Verklärte Nacht" verdankte man dem Schachtebeck-Quartett, das uns auch die Bekanntschaft von R. Peterkas Trio op. 6, einer noch nicht genügend abgeklärten, aber wertvolle Einzelheiten bergenden Komposition, vermittelte. Die Gewandhaus-Bläser mit Otto Weinreich am Flügel boten erlesene Kunst in Thuilles klangschönem Quintett und einem köstlichen, intimen Kammermusikwerk von Beethoven für Flöte, Klarinette, Fagott. Höchsten Genuß bereiteten Klinglers in Quintetten von Beethoven und Brahms, sowie dem klassisch vollendeten Quartett op. 109 von Reger und Schuberts unvergleichlichem G-Dur-Quartett op. 161. Dr. Hans Kleemann

HANNOVER Im städtischen Opernhause herrscht reger Verkehr von Gästen aller Arten; wir suchen Tenöre, dramatische Sängerinnen und namentlich Kapellmeister, da durch die plötzliche Entlassung Richard Lerts die Kapellmeisterfrage eine mehr als brennende ist. Von den zahlreichen Gastdirigenten haben bis jetzt zwei die größte Aussicht, in die engere Wahl zu kommen, nämlich Alfred von Hoeßlin vom Nationaltheater in Mannheim, der namentlich in einer Meistersingeraufführung glänzende Direktionsfähigkeiten zeigte, und Möricke vom Deutschen Opernhause in Charlottenburg. Bedeutende Leistungen stellte auch unser Kapellmeister Grau in den kürzlich stattgefundenen Neueinstudierungen von Strauß' „Salome" und „Rosenkavalier" hin. Insonderheit das erstgenannte Musikdrama erfuhr unter seiner Leitung bei glänzender Besetzung der Hauptrollen mustergültige Aufführungen, die das eigenartig packende Werk hier zu einem regelrechten Kassenmagneten gemacht haben. Das ist um so bemerkenswerter, da das Werk vor nun bald 15 Jahren hier ziemlich viel Widerspruch erfuhr und auch seit mehr als elf Jahren geruht hatte. — Auch die Abonnementskonzerte im Opernhause fanden unter der Leitung von Gastdirigenten statt. Das dritte Konzert leitete Otto Klemperer aus Köln, der mit Beethovens Coriolanouvertüre und Bruckners E-Dur-Sinfonie überzeugende Proben seiner Dirigentenfähigkeiten gab. Klemperer dirigiert mit auffallend starker Beweglichkeit, so daß es ihm sogar passierte, den Taktstock entzweizuschlagen, dessen eine Hälfte in hohem Bogen unter die Zuhörer flog. Kammersänger Mayr (Wien) sang die „vier ernsten Gesänge" von Brahms mit ergreifendem Ausdruck und mustergültiger Aussprache. Im vierten Konzert war ein alter, lieber Bekannter, Prof. Wendel (Bremen), wieder einmal hier eingekehrt; Brahms' F-Dur-Sinfonie, Webers Oberonouvertüre, Ouvertüre zu „Was ihr wollt" von Wetzel (eine entzückende, feine Neuerscheinung), sowie reizende Kleinigkeiten von Mozart und Beethoven wurden unter seiner belebenden Führung zu herrlichem Leben erweckt. Im fünften Konzert gab die Frankfurter Madrigalvereinigung unter der Leitung von Marg. Dessoff Proben ihrer feingeschliffenen Kleinkunst. Kapellmeister Grau zeigte in Strauß' „Don Juan" und Glucks „Iphigenie"-Ouvertüre, daß er ein tüchtiger und denkender Orchesterleiter ist, freilich ohne besondere Merkmale genialer Auffassung. Im sechsten Konzert zeigte Hoeßlin seine glänzenden Fähigkeiten auch als Konzertdirigent. Schuberts H-Moll-Sinfonie und Beethovens „Fünfte" erfuhren eine von sprühendem Temperament, feinster dynamischer Differenzierung und unwiderstehlich wirkender rhythmischer Energie zeugende Auslegung. Einige allzu extreme Auffassungen — so das rasend schnelle Prestissimo im Beethovenschen Finale und einige allzu weichliche Stellen der Schubert-Sinfonie — störten das glänzende Gesamtbild nur wenig. Die jugendliche Geigerin Alma Mordie trug Schillings' Violinkonzert mit Temperament und zuverlässiger Technik vor, ohne freilich dem wenig dankbaren Werk zu mehr als einem Achtungserfolg zu verhelfen. Die hiesige Mozart-Gemeinde (Tochtergesellschaft der neuen Bachgesellschaft zu Leipzig) veranstaltete unter der Leitung Höhns ihr erstes größeres öffentliches Konzert, das Bachs „Weihnachtsoratorium" zum Gegenstand hatte. Eine zweimalige Wiederholung der wohlgelungenen, weihevollen Aufführung hatte, wie diese selbst, die große Ägidienkirche bis auf den letzten Platz gefüllt. Ferner ist eine wohlgelungene Aufführung des Händelschen Oratoriums „Samson" durch die Musikakademie (Prof. Frischen) mit Frau Kappel-Schünke, Frl. Wenk und Kammersänger Fischer als bedeutsamste Solisten als eine aus der Flut der übrigen Konzerte emporragende Erscheinung anzuführen. L. Wuthmann

HEILBRONN Dem ersten Bericht über das hiesige Musikleben darf ich wohl einen kurzgefaßten Rückblick voranstellen auf die fortschreitende Entwicklung, die Heilbronn als Musikstadt im Laufe der Zeit genommen hat.

Schon von alters her kommt unserer Stadt eine bemerkenswerte Stellung im schwäbischen Musikleben, zumal im musikalischen Leben des württembergischen Unterlandes zu. Das Jahr 1840 weiß bereits von einem „Heilbronner Musikfest" zu berichten, bei dem das Oratorium „Paulus" von Mendelssohn, vier Jahre schon nach seiner ersten Aufführung, unter Leitung des damaligen Heidelberger Universitätsmusikdirektors Ludwig Hetsch, zur Wiedergabe kam, und weiterhin standen noch lange Zeit hindurch die Heilbronner Oratorienaufführungen mit Recht weit und breit in höchstem Ansehen. Neben den Männergesangvereinen und der ehemaligen Stadtkapelle, deren Ehrgeiz und Leistungsfähigkeit ein bescheidenes Durchschnittsmaß wohl kaum überschritten haben mag, war vor allem der gemischte Chorverein „Singkranz" Träger und Stütze der einheimischen Musikpflege. Nach mancherlei wechselvollen Schicksalen reifte dieser Verein in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unter der langjährigen Leitung seiner Dirigenten Ernst Maschek und Ludwig Schmutzler allmählich zu seiner jetzigen achtunggebietenden Bedeutung heran, auf der aufbauend seit nunmehr 11 Jahren August Richard seine zielbewußte, hochstrebende, künstlerische Tätigkeit entfalten konnte; eine Entwicklung des Vereins, wie sie zur Feier von dessen 100jährigem Bestehen im Jahre 1918 von Professor Franz Wunder in einem trefflich geschriebenen „Rückblick" anschaulich geschildert wird. — Unter August Richards Führung wurde der Gedanke alljährlicher großer Oratorienaufführungen in der Kilianskirche von neuem aufgenommen, und die Wiedergabe der größten und schönsten geistlichen Werke von Bach und Händel, Haydn und Mozart, Schubert, Mendelssohn und Brahms geben Zeugnis von dem ernsthaften Streben des Vereins. Daneben erschloß August Richard der hiesigen Zuhörerschaft zum erstenmal auch die Bekanntschaft mit der modernen Musik, mit den Werken von Liszt, Bruckner, Wolf und Thuille; ein Max-Schillings-Abend brachte nur Schöpfungen dieses Meisters unter seiner eigenen Leitung. Einem weiteren großzügigen Fortschreiten auf diesem einmal eingeschlagenen Weg setzten der Krieg und seine Folgen manche Schranken und Widerstände entgegen, doch der vor keinen Schwierigkeiten und Mühen zurückschreckenden Tatkraft des künstlerischen Leiters gelang es auch unter den heutigen so unendlich erschwerten Verhältnissen, den „Singkranz" auf der altgewohnten Leistungsfähigkeit zu erhalten, wie die Aufführung der Matthäuspassion im vorigen Frühjahr, die ebenso glücklich angelegte wie durch-

geführte Bachfeier im letzten Herbst deutlich beweisen. — Diese Bachfeier brachte in einem weltlichen Konzert neben der Orchestersuite C-Dur und dem von Wendling und Michaelis unübertrefflich gespielten Doppelkonzert für 2 Violinen die liebenswürdige „Kaffee-Kantate" und die sehr wenig bekannte Kantate „Schleicht spielende Wellen"; ursprünglich als Huldigungskantate für das Geburtsfest König Augusts III. von Sachsen geschrieben, ihres allzu schwülstigen, zopfig unnatürlichen Textes wegen trotz der überaus reizvollen Musik lange vernachlässigt, wurde diese Kantate, schon vor längerer Zeit durch Professor Waldemar Voigt in Göttingen als „Frühlingskantate" dichterisch umgestaltet, in dieser neuen Gestalt beim Deutschen Bachfest in Duisburg im Jahre 1910 aufgeführt und nun hier in Heilbronn zum erstenmal wiederholt. In einem Kirchenkonzert kamen die Kantate „Wachet auf" und die „Kreuzstab"-Kantate zur Wiedergabe, ferner die selten gehörte herrliche Kantate „Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht" und schließlich sogar noch als Uraufführung das Sanctus D-Dur Nr. 2, das vom Musikdirektor Martin Mezger, dem Vorstand des Württembergischen Bachvereins, konzertmäßig eingerichtet, mit seiner wuchtigen Steigerung tiefgehenden Eindruck hinterließ. Auch in seinen Veranstaltungen mehr gesellschaftlicher Art sucht der „Singkranz" seinen Zuhörern eigenartige, künstlerisch wertvolle Genüsse zu bieten, so im vergangenen Sommer durch die Aufführung des Goetheschen Singspiels „Die Fischerin" mit der Musik von Corona Schröter am Ufer des Trappensees und zu Weihnachten durch die Aufführung eines altdeutschen Krippenspiels. — Auf gleicher Höhe mit dem „Singkranz" steht die „Konzertgesellschaft" mit ihren regelmäßigen Orchesterkonzerten, mit ihren Kammermusik- und Solistenabenden. Im Jahr 1911 an Stelle der bisher üblichen Konzerte der hiesigen Regimentsmusik gegründet, hat sie unter der gemeinsamen Leitung von August Richard und Hermann Eschrich, dem früheren Dirigenten der Regimentsmusik, einen hocherfreulichen Aufschwung genommen. Legten der Krieg und die heutigen schwierigen Verhältnisse der „Konzertgesellschaft" mancherlei selbstverständliche Beschränkungen auf, so blieb doch das künstlerische Ziel ihrer Arbeit unverrückt. In den Orchesterkonzerten wechseln Meisterwerke aller Zeiten in geschmackvoll zusammengestellten Programmen ab; so brachte ein Weihnachtskonzert unter August Richards Leitung die „Hirtenmusik" und Bachs „Weihnachtsoratorium", ein altitalienisches Weihnachtskonzert von Manhordini, die „Christelflein"-Ouvertüre von Pfitzner und den „Marsch der Heiligen drei Könige" aus dem „Christus" von Liszt. Unter den Solisten und Kammermusikvereinigungen seien aus letzter Zeit besonders genannt: Anna Erler-Schnaudt, Gretel Stückgold und Karl Erb aus München, Max Pauer, das Leipziger Trio und das Wendling-Quartett. — Die Konzerte der zahlreichen hiesigen Männergesangvereine wie auch des neu gegründeten Volkschors zeugen durchweg von ernstem Wollen und hohem Können; hervorgehoben zu werden verdienen die beiden einheimischen Sängerinnen Frau Sindlinger-Eytel, deren Wirkungskreis vor allem die Kirche ist, und Frl. Anny Gantzhorn, die bei ihren hiesigen und auswärtigen Konzerten in dankenswerter Weise für das Schaffen moderner Komponisten auf dem Gebiet des Liedes eintritt. — Das Schmerzenskind der Stadt und der ernsten Musikfreunde ist das Stadttheater. In dem schönen von Professor Theodor Fischer in München erbauten Haus wechseln gediegene Aufführungen guter Opern und Schauspiele ab mit dem üblichen, übelsten Operettenschund unserer Tage. Trotz Anspannung aller Kräfte bleiben die bedeutend erhöhten Eintrittspreise hinter den noch mehr erhöhten Ausgaben weit zurück, so daß die Zukunft des Theaters bedroht erscheint. — Auf dem Gebiet der musikalischen Volksbildung entfaltet der vor einigen Jahren auf Veranlassung von August Richard ins Leben gerufene Volksbildungsausschuß eine lebhafte und fruchtbare Tätigkeit. Vorträge über die grundlegenden musikalischen Begriffe hält Studienrat Dr. Hentz; einführende Vorträge von August Richard über die in den Konzerten aufzuführenden Werke suchen bei der großen Menge Interesse und Verständnis anzubahnen und zu finden. Unentgeltliche Orgelkonzerte von Professor Andreas Schäffer Sonntag vormittags in der Kilianskirche vermitteln unter Mitwirkung hiesiger und auswärtiger Vokal- und Instrumentalsolisten sowie einiger hiesiger Gesangvereine abwechslungsreiche musikalische Genüsse in bunter Folge. H. Braun

KARLSBAD Die eben zu Ende gehende philharmonische Konzertsaison bot eine reiche künstlerische Auslese. Im Vordergrunde standen eine Uraufführung und einige Erstaufführungen, von denen die geistvollen Variationen über ein Thema von Beethoven von Max Reger, das nachgelassene Jugendwerk Bruckners, die F-Moll-Sinfonie, die einst Bruckners Lehrer Otto Kitzler als „gelungene Schularbeit" bezeichnete, dann ein Adagio aus einer Sinfonie von Rudolf Gerhard Schwarz, das als eine freie Umwertung eines Gedichtes von Nietzsche erscheint und im Behagen am Expressionismus empfunden ist, Sonderinteresse erweckten. Als Gastdirigenten waren erschienen: der geniale Prager Opernchef Alexander Zemlinsky und der routinierte Kapellmeister der Wiener Volksoper R. G. Schwarz. Der Violinvirtuose Schneiderhahn brachte hier das Violinkonzert (op. 14) des Schweden Tor Aulin, das in seinen drei dankbaren Sätzen keinen tonalen Zusammenhang aufweist, mit Erfolg zur Erstaufführung. In einem Sinfoniekonzerte des städtischen Kurorchesters kam die „Harfensinfonietta" von Theo Schablaß zur Uraufführung. Das thematisch hübsch gearbeitete, von edlem Melodienstrom durchzogene und packend instrumentierte Werk fand warme Aufnahme. Die Orchesterkonzerte unter Musikdirektor Rob. Manzers gediegener Führung brachten eine ganze Reihe sinfonischer Werke heraus, von denen die glänzenden Variationen von Nicodé, die immer noch frische Ouvertüre zu „Richard III." von Volkmann, Beethovens „Siebente" und Brahms' F-Dur-Sinfonie nachhaltigen Eindruck hervorriefen. — Sehr eifrig ist der Kammermusikverein, der seiner aus ungefähr 500 Mitgliedern bestehenden Gemeinde viel Gediegenes und Abwechslungsreiches bietet. Als Neuheit wurde das kurzgefaßte, kontrapunktisch geschickt gearbeitete Bläserquintett für Flöte, Oboe, Klavier, Fagott und Horn von Heinr. Kasp. Schmid gebracht und mit viel Beifall aufgenommen. M. Kaufmann

LAUBAN Im Februar gab die „Laubaner Singakademie" unter Paul Weinert, dem hiesigen Gesanglehrer am Gymnasium, ein Konzert, das durch den gemischten A-cappella-Chor „An Deutschland", von Heinr. Marschner, in der Bearbeitung von Bernh. Scholz, eröffnet wurde. Das Mendelssohnsche: „O Täler weit, o Höhen", ferner: „In stiller Nacht" und „Guten Abend, gute Nacht" von Brahms führten uns zum volkstümlichen Kunstlied, und die „Abendfeier" von Konr. Kreutzer, „Wohin mit der Freud'" von Silcher und „Von der edlen Musika" („Augsburger Tafelkonfekt"), bearbeitet von Jul. Röntgen, beschlossen das Konzert. Die Chöre wurden zum größten Teile gut zu Gehör gebracht, teils litten sie aber auch unter unreiner Intonation usf. Alles in allem wäre zu wünschen, daß es einer energischen, zielbewußten Leitung gelingen möge, die „Laubaner Singakademie" wieder auf die künstlerische Höhe zu bringen, die sie vor dem Kriege unter dem Kgl. Musikdirektor Ewald Röder innehatte. — Im Mittelpunkte des Abends stand das

seelisch fein aufeinander eingestellte Zusammenspiel des uns hier schon bekannten Cellisten Prof. Georg Wille (Dresden) und unseres einheimischen Pianisten Wilhelm Kunze. Sie spielten ein Nocturne von Chopin, eine Serenade von Pierné und ein Rondo von Boccherini. Die Suite für Cello allein von Joh. Seb. Bach wird uns in der Willeschen Wiedergabe unvergeßlich bleiben. Die Schulung des Leipziger Cello-Altmeisters Klengel offenbart sich ganz in Willes gereifter Vortragsart und überragendem, technischem Können. Der Beifall war so stürmisch, daß Prof. Wille sich zu zwei Zugaben verstehen mußte. — Wilhelm Kunze trug mit edler Tongebung das formenschöne Beethovensche Rondo in G-Dur op. 51 Nr. 2 und die Schumannschen Novelletten (F- und E-Dur), deren liedartige Stellen er genau so schön interpretierte wie die dramatisch packenden, schroffen Ecksätze, vor. Auch er erntete wohlverdienten Beifall.

Käthe Neumann

LEMBERG Vor dem Kriege herrschte in Lemberg ein reges musikalisches Leben. Es gab wohl keinen Künstler von Ruf, der auf seinen Konzertreisen die Hauptstadt Galiziens nicht berührt hätte, es kamen Kammermusikvereinigungen, ja ganze Orchester mit ihren Dirigenten. Mit Kriegsausbruch hörte alles mit einem Schlage auf, und da Lemberg erst 9 Monate von den Russen besetzt, dann beinahe bis Kriegsende, also Oktober 1918, engeres Kriegsgebiet war, schwieg jede Musik und nur hier und da verirrte sich ein an der Front konzertierender Künstler auch nach Lemberg. Die hiesigen Musik- und Gesangvereine waren zum Schweigen verurteilt, da die meisten Mitglieder eingezogen waren. Nur das Theater spielte.

Zu Beginn der Saison 1918/19 beschloß die Stadtverwaltung, das Theater nicht mehr zu verpachten, sondern in eigener Regie zu führen und ernannte zum Direktor den bekannten Schauspieler Roman Zelazowski und zum musikalischen Leiter den Komponisten und Musikschriftsteller Prof. Stanisław R. v. Niewiadomski. Alles ließ sich sehr schön an, als Eröffnungsoper wurde Zeleńskis „Goplana“ aufgeführt, da kam am 1. November der Umsturz und mit ihm die 23 Tage dauernden Straßenkämpfe zwischen den Polen und Ukrainern. An ein Weiterspielen war nicht zu denken, da die Front mitten durch die Stadt ging. Die Unterbrechung dauerte zwar nicht lange, aber sowohl das Sänger- wie auch das Orchesterpersonal war unzureichend, da viele fluchtartig die Stadt verlassen hatten. Der außerordentlichen Energie und Tatkraft des Prof. Niewiadomski sowie der Opferwilligkeit der einzelnen Künstler war es zu danken, daß trotz der folgenden 6 Monate dauernden Beschießung der Stadt durch die Ukrainer (eine Granate, zum Glück Blindgänger, fiel mitten auf die Bühne) weitergespielt wurde und daß in jener Zeit aus Anlaß des 100. Geburtstages Moniuszkos ein Festzyklus seiner Opern veranstaltet werden konnte. Lemberg war damals beinahe vollständig von der Außenwelt abgeschnitten. Deshalb konnten nur solche Werke aufgeführt werden, die sich in der Theaterbibliothek vorfanden. Zu Ende der Saison übersiedelte Prof. Niewiadomski nach Warschau, wo er den Posten eines Musikreferenten der größten polnischen Tageszeitung „Rzeczpospolita“ übernahm, und auch Direktor Zelazowski verließ seinen Posten. Die Stadtverwaltung ernannte keinen neuen musikalischen Leiter, sondern übergab die Direktion sämtlicher drei Gattungen (Oper, Operette, Schauspiel) wieder einem Schauspieler, Michael Tarasiewicz. Dieser Direktor verstand von Musik gar nichts, erwies sich überhaupt als kein gewiegter Theaterdirektor; eigentlicher Leiter der Oper war der erste Regisseur Adam Okoński. Trotzdem jetzt wohl Aufführungen neuer Werke möglich gewesen wären, lernten wir dennoch nur eine Novität Rózyckis „Eros und Psyche“ kennen. Auch Direktor Tarasiewicz verblieb nicht lange im Amte, seine Stelle nahm abermals ein Schauspieler, Ludwig Czarnowski, ein. Auch dieser Direktor versteht nichts von Musik, er setzte es aber wenigstens durch, daß zwei neue Theater, eines für die Operette, das zweite für Kammerspiele, geschaffen wurden, so daß die Oper jetzt 5—6mal wöchentlich spielen kann. Anfangs hegte man große Hoffnungen, insbesondere, als die Direktion ihren Spielplan veröffentlichte; es zeigte sich aber sehr bald, daß diese Hoffnungen trügerisch waren. Bis jetzt (Mitte Februar) gelang es der Oper nur, eine einzige Neueinstudierung, den „Tannhäuser“, herauszubringen, und auf die versprochenen Novitäten warten wir immer noch. Über diesen „Tannhäuser“ läßt sich auch nicht viel Gutes berichten, denn obzwar die hiesige Oper über ein ganz gutes Ensemble verfügt, befindet sich darunter nicht ein einziger Wagnersänger (der einzige, H. Okoński, hat leider keine Stimme mehr!), und so mußten eben alle Bemühungen des sehr talentierten Kapellmeisters Herrn Bronisław Wolfsthal, der sämtliche Opern auswendig dirigiert, teilweise scheitern. Über den derzeitigen Stand der hiesigen Opern kann man sich am besten einen Begriff machen, wenn man sich das Repertoir der ersten Saisonhälfte 1921/22 vergegenwärtigt. Es gelangten außer dem „Tannhäuser“: „Cavalleria“, „Bajazzo“, „Toska“, „Aïda“, „Die Jüdin“, „Margarethe“, „Onegin“, „Carmen“, „Traviata“ und „Rigoletto“ zur Aufführung, während die im Vorjahre neu einstudierten Opern, wie z. B. „Der fliegende Holländer“ oder „Hänsel und Gretel“, nicht gespielt wurden.

Es ist selbstverständlich, daß die oben geschilderten Verhältnisse in noch größerem Umfange auf das Treiben im Konzertsaale lähmend wirkten. Lemberg hat schon seit längerer Zeit kein ständiges Orchester, ja nicht einmal ein Streichquartett gehabt; einzig und allein der Galizische Musikverein (Direktor M. Sołtys), der vor Kriegsausbruch alljährlich 4 Konzerte veranstaltete (teils auch mit Chorwerken), und einige Konzerte auswärtiger Orchester, versorgten uns mit guter Musik. Während und kurz nach dem Weltkriege mußten wir auch diese Konzerte missen und nur die Aufführung der „Neunten“ von Beethoven unter Direktor M. Sołtys bildete eine Ausnahme. Da gründeten einige Musikliebhaber einen neuen Verein, den sie „Jüdischen Musikverein“ nannten, und diesem gelang es, in überraschend kurzer Zeit ein großes Orchester zu organisieren. Dieses gegen 80 Musiker zählende Orchester veranstaltete unter der ausgezeichneten Leitung seines Organisators und Dirigenten Dr. N. Hermelin bis heute 9 Sinfoniekonzerte und ein Johann-Strauß-Konzert und errang immer großen Erfolg. Daß dieses Orchester, welches hauptsächlich aus Berufsmusikern besteht, als vollwertig zu betrachten ist, bezeugen am besten seine Programme, welche u. a. nachstehende Werke enthalten: Beethoven: III. und V. Sinfonie, dritte „Leonoren“-, „Egmont“- und „Coriolan“-Ouvertüre, Schubert: „Unvollendete“, Mendelssohn: „Hebriden“, Schottische Sinfonie, Goldmark: „Sakuntala“, Wagner: „Waldweben“, Brahms: I. und II. Sinfonie, Mozart: Sinfonie G-Moll, Strauß: „Tod und Verklärung“, Zeleński: „Im Tatragebirge“, Kartowicz: „Serenade“. Der Ruhm und die Erfolge dieses Orchesters ließen selbstredend die Gegner nicht ruhig schlafen. Es begann erst eine Zeitungshetze gegen das „Jüdische Orchester“ einzusetzen, und schließlich entschloß man sich, ein Konkurrenzunternehmen zu gründen. Dieses zweite Orchester, welches keinen ständigen Dirigenten besitzt, gab bisher 4 Konzerte und spielte u. a. Saint-Saëns Sinfonie Nr. 3, Fitelbergs „In der Meerestiefe“, Tschaikowskis „Pathétique“, die „Meistersinger“- und „Tannhäuser“-Vorspiele, die dritte „Leonoren“-Ouvertüre und einige polnische Werke. Sicherem Vernehmen nach soll sich diese Organisation wieder zerschlagen haben.

Neben dem Orchester besitzt der Jüdische Musikverein einen gemischten Chor, der hauptsächlich der Pflege der synagogalen Musik und des Volksliedes gewidmet ist. Leiter dieses Chores ist Prof. J. Feiwischis. Auch die alte Chorvereinigung „Lutnia" und die des „Polnischen Musikvereines" haben jetzt wieder ihre Tätigkeit aufgenommen und brachten in der letzten Zeit Mercadantes „Sieben Worte Christi" (Prof. Dr. A. Soltys), Händels „Israel in Ägypten" (Direktor M. Soltys) und Bruchs „Lied von der Glocke" zur Aufführung. Der Männergesangverein „Echo" (Chormeister Prof. J. Rangl) kultiviert hauptsächlich und in ausgezeichneter Ausführung A-cappella-Gesänge. Um das Bild zu ergänzen, wären noch die Solistenkonzerte zu erwähnen, die hier hauptsächlich von zwei Konzertagenturen arrangiert werden. Anfangs nach dem Umsturze kamen noch einige ausländische Künstler zu uns, jetzt aber hat das, angeblich infolge der mißlichen Valutaverhältnisse, beinahe gänzlich aufgehört, trotzdem die Konzerte fast immer ausverkauft sind und Eintrittspreise zwischen 1000 und 2000 polnische Mark nicht gerade zur Seltenheit gehören.

So sieht das Musikleben hier aus. Ob und wann es zu seiner früheren Herrlichkeit (wie bescheiden wird man mit der Zeit) zurückkehren wird, das wissen die Götter!

Alfred Plohn

LINZ A/D. Die schlechten wirtschaftlichen Verhältnisse und die Hochkonjunktur der manuellen Arbeit haben in unseren Theaterbetrieb die Ausschaltung der Oper mit sich gebracht und den Konzertbetrieb, namentlich in bezug auf Orchesterdarbietungen, erschwert. Die Salzburger Oper war mit einem Werk — „Figaro" — zu Gast. Dr. Paumgartner war ein temperamentvoller, sicherer Führer ... Es ist ein tieftrauriges Zeichen unserer Zeit, daß unsere 100 000 Einwohner-Stadt die opernlose Spielzeit ruhig hinnimmt. Mit Feuereifer und Wagemut ist die Konzertdirektion Kollitsch bestrebt, das Musikleben zu befruchten und namhafte Künstler zu verpflichten. Einen Riesenerfolg hatte der deutsch-ungarische Geiger Koncz. Ich habe ihn den Caruso der Geiger genannt, was uns sagt, worin die Seltsamkeit, das Fesselnde und Bezwingende seines Vortrages liegt. Koncz mußte an vier Abenden spielen, überdies in einem Arbeiterkonzert. Einen geachteten Namen hat sich unser Heimatkind, Grete Hinterhofer, im In- und Auslande erworben. An ihrem Klavierabende bescherte sie uns neben Brahms, Schumann, Chopin auch den hier vernachlässigten Reger, ferner Rachmaninoff und Debussy („Claire de lune"). Als technisch fertige Künstlerin führte sich die holländische Pianistin Lankhout mit Bach, Schumann, Chopin und — Chevillard (op. 5) ein. Starken Beifall ersang sich die Koloraturdiva der Wiener Volksoper, Frl. Musil, und nicht minder freundliche Aufnahme fand ihre Stimmkollegin von der Staatsoper, Fr. Förstel, die an zwei Abenden durch Schönheit und Gereiftheit ihres Singens erfreute. Von der Staatsoper erschien auch noch der Bariton Ernst Fischer. Den stärksten Zulauf fanden die beiden Cahier-Abende. Sie zählt zu den Priesterinnen der Kunst. Als Neuheit brachte sie die Gesänge nach Dichtungen von Rabindranath Tagore, vertont von Perleberg, und die Dafnis-Lieder von Blümel mit. Ungetrübten Kunstgenuß bot die Bläservereinigung der Staatsoper mit Mozarts „Konzertantes Quartett", Michael Haydns „Divertimento D-Dur" und Thuilles „Bläsersextett". An zwei Abenden gastierte das Wiener Gottesmann-Quartett. Außer Beethovens „Harfenquartett", Dvořaks F-Dur-, Schuberts A-Moll- und Borodins D-Dur-Quartett vermittelte es als Neuheit ein Quartett von Maurice Ravel. Es wirkte durch sorgfältige Dynamik und Tempomodifikationen, eminente Klangfeinheit und tadellose Reinheit. Dr. Paul Weingarten erwies sich in einem Brahmsabend als der Typus eines echt deutschen gefühlstiefen Künstlers. Mit Gottesmann vereinigte er sich zu einem stilvollen Sonatenabend. Der „Verband zur Volksbildung in Oberösterreich" veranstaltete musikalische Morgenmusiken mit einführenden Erläuterungen, die einen starken Zuspruch aufzuweisen hatten. Die Gesangvereine arbeiten in aufsteigender Linie. Der Christlich-deutsche Gesangverein führte Mendelssohns „Paulus" in chorisch tadelloser Weise auf; auch die Sololeistungen standen auf achtbarer Stufe. Eine erfolgreiche Bruckner-Reiter-Feier veranstaltete der „Sängerbund Frohsinn". Josef Reiter, auch in Deutschland kein Unbekannter — in Dessau gelangten u. a. mehrere Opern von ihm zur Uraufführung —, feierte am 19. Januar d. J. seinen 60. Geburtstag.

Besonders durch seine Chöre ist Reiter populär geworden. In gediegener, wirksamer Art gelangten die Chöre „Ruhe im Walde", „Frühlingstanzreigen", „Die Ausreise" und „Bergwanderung" zu Gehör. Von Bruckner wurde der stimmungstiefe Männerchor (mit Altsolo und Klavier), „Um Mitternacht" und der „150. Psalm" aufgeführt. Das kurze aber heikle Sopransolo sang Fr. Grüll stilvoll.

Die beiden Chormeister, Musikdirektor August Göllerich und Keldorfer wurden nebst dem anwesenden Komponisten Reiter herzlich gefeiert. Der Musikverein verband sein 100jähriges Bestandjubiläum mit einer Bruckner-Gedenkfeier. Einleitend wurde die G-Moll-Ouvertüre gespielt. Die Uraufführung fand vor einigen Monaten in Klosterneuburg statt. Das Jugendwerk stammt aus der Zeit, da Bruckner in Linz bei Kapellmeister Kitzler studierte; es trägt romantischen Charakter, ist formell klar gebaut und zeigt schon Ansätze der späteren Meisterschaft. Eine Jugendarbeit ist auch das Offertorium „Inveni David", Männerchor mit 4 Posaunen. Die vierte Sinfonie und das „Tedeum" vervollständigten das Programm. Als Festdirigent fungierte das Ehrenmitglied des Vereines, der verdiente Musikdirektor Göllerich. Eine offizielle Feier findet im März d. J. statt.

Franz Gräflinger

MAINZ Das Mainzer Stadttheater hat, seitdem es unter Intendant Hans Islaub in städtischen Betrieb übergegangen ist, die Spielzeit von sieben Monaten auf zehn ausgedehnt und dadurch den Bestand seiner Mitglieder wesentlich gefestigt, wenn auch immer noch, mehr als wünschenswert, solistische Kräfte, die hier flügge geworden sind, uns verlassen. Diese Spielzeit brachte Waldemar Wendlands Oper „Peter Sukoff", Text von Olga Wohlbrück, zur Uraufführung im Deutschen Reich (eine Aufführung in Basel war vorausgegangen). Dem Werk wurde mit den Damen Frieda Cornelius, Olly Stephan, Hedwig Erl; den Herren August Stier, Ludwig Weller, Heinrich Moscow in den Hauptrollen eine so günstige Aufnahme zuteil, daß bis jetzt fünf Wiederholungen stattfinden konnten. Neben großen Opern, Musikdramen hatten auch Spielopern und Operetten ihren Platz im Spielplan, der durch Gastspiele (erwähnt seien nur Michael Bohnen [Berlin] als Mephisto und Karl Erb [München] als Lohengrin) noch an Abwechselung gewann und stets gutbesuchte, oftmals ausverkaufte Häuser erzielte. In Generalmusikdirektor Albert Gorters Hand, der mit den Kapellmeistern Karl Elmendorff und Bernhard Sander die Oper leitet, liegen auch die „Sinfoniekonzerte", die durch das städtische Orchester zur Ausführung gelangen. Aus dem stets vornehm gewählten Programm seien von neueren Werken, die diese Spielzeit zur Wiedergabe brachte, genannt: Bruckners „Fünfte Sinfonie B-Dur", „Also sprach Zarathustra" von R. Strauß, Fr. Schrekers „Ekkehard", eine sinfonische Ouvertüre, op. 117, G. Mahlers „Sechste Sinfonie". Der Erfolg, der diesen Werken beschieden war,

blieb Arnold Schönbergs „Kammersinfonie op. 9 für zehn Blasinstrumente und Streichorchester“ vollständig versagt. Eine schärfere Ablehnung hat in Mainzer Konzertsälen nie eine Komposition erfahren als diese. Von Solisten spielten Frieda Kwast-Hodapp (Berlin) das Beethovensche „Konzert in G-Dur“ und Prof. Gustav Havemann (Berlin) das „Konzert für Violine“ von J. Weismann und Regers „Chaconne für Violine“. Frau Lauer-Kottlar (Frankfurt) führte Lieder von Rudi Stephan und Fritz Kraus (München) „Die Lieder des Eilands“ von Albert Gorter beachtenswertem Erfolge entgegen. Bedeutenden Rang nimmt neben den „Sinfoniekonzerten“ die „Mainzer Liedertafel“ ein. Die Mainzer Liedertafel, die unter Kapellmeister Otto Naumanns künstlerischer Leitung steht, eröffnete den Reigen ihrer Konzerte mit einem „Pfitzner-Abend“, bei dem der Komponist selbst den Klavierpart zur Ausführung brachte. Die Lieder gelangten durch Tiny Debüser (Köln), die Violinbegleitung durch Konzertmeister Hans Lange (Frankfurt a. M.) zum Vortrag. Von Chorwerken kamen Carl Hohfelds „Vater unser“, Bruckners „Große Messe Nr. 3 in F-Moll“ und Verdis „Requiem“ mit hervorragenden Solisten zur Wiedergabe. Das „Rosé-Quartett“ (Wien) gab ein Kammermusikkonzert und Karl Erb (München) einen Liederabend. Die Mainzer Liedertafel, die die Traditionen ihrer ruhmreichen Vergangenheit hochhält und sie im besten Sinne modern ausbaut, hat sich stets wachsenden Besuchs zu erfreuen. Jak. Lippmann

MANNHEIM Finanzkrise und Kapellmeisterkrise — das sind die beiden Schlagworte, die das auch sonst auf das Theater gerichtete Interesse des Mannheimer Publikums rege erhalten. Acht Millionen Fehlbetrag, den die Steuerzahler decken müssen, ist etwas viel. Und dennoch hat der Stadtrat beschlossen, für ein Jahr diesen enormen Zuschuß zu genehmigen. Ja, panem ac circenses! Das Brot wird teurer, die Spiele wohl auch — aber sie müssen erhalten bleiben. Und mit Recht, denn das Mannheimer Nationaltheater steht auf vorgeschobenem Posten zum Schutze der deutschen Kunst. So richtet sich hier das Interesse der Öffentlichkeit lediglich auf das Theater, für das man sich schwere Opfer abringt, während die städtisch subventionierte Hochschule für Musik (gewiß kein geringerer Kulturfaktor) neben dem Gebäude nur 25000 Mark Subvention erhält und seine Lehrer Hunger leiden lassen muß.

Die zweite Krise wurde schon genannt: der erste Kapellmeister Franz von Hoeßlin, der nach anfänglichen Schwierigkeiten rasch in der Gunst des Publikums gestiegen war, hat sich entschlossen, Mannheim den Rücken zu kehren, und noch ist kein Ersatz für ihn gefunden. Und manche hätten gar zu gern auch eine Intendantenkrise hervorgerufen, indem sie Dr. Kraetzer aufs heftigste befehdeten, ohne dem neuen Leiter Zeit zu gönnen, in den Betrieb hineinzuwachsen und sich geeignete Mitarbeiter heranzuziehen. Man vergißt augenscheinlich, daß der Intendant sich mit der vortrefflichen Inszenierung von Berlioz' köstlicher „Beatrice und Benedikt“ sehr vorteilhaft eingeführt hat und an den zahlreichen Absagen, die den Spielplan fortgesetzt stören, unschuldig ist (freilich sollten alle Urlaube während der Spielzeit aufgehoben werden, damit nicht fortwährend mit auswärtigen Gästen gearbeitet werden muß).

War das Nationaltheater somit nicht in der Lage, bedeutende Neuheiten zu bringen, so kann als musikalisches Ereignis die Erstaufführung von Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele“ durch den Musikverein verzeichnet werden, mit der Mannheim Berlin und Stuttgart nacheiferte. Für mich zeigt jeder der beiden Teile des Werkes zwei Stilarten: die neu-lineare Verfolgung der Bewegung einzelner Stimmen ohne Rücksicht auf den vertikalen Zusammenklang und die harmonisch-klassische Schreibweise — vertikale und horizontale Tondichtung also. Das Werk ist in seiner Art so monumental, daß es Pflicht jedes Musikers ist, ungeachtet der Kriterien des einzelnen zu ihm als Ganzes Stellung zu nehmen. Und offen bekenne ich mich zu Pfitzner, bekenne mich als Bewunderer seines tiefen, im besten Sinne deutschen Empfindens, das sich am ehrlichsten dort offenbart, wo (wie in der Nachtstimmung des ersten und am Schlusse des zweiten Teiles) die äußeren Ausdrucksmittel bescheiden angewandt werden, die inneren durch Hinzutreten eines Chorals und einer gläubig-starken Hoffnungsmelodie überwiegen. Trotz der aufrichtigsten Bewunderung für das Werk sei nicht verschwiegen, daß es m. E. sehr gewonnen hätte, wenn manche orchestralen Zwischenspiele (wie „Der Tod als Postillon“) weniger breit geraten wären und das tonmalerische Element nicht durchaus die Oberhand gewonnen hätte. Die Kantate gelangte unter Felix Lederers technisch ganz prächtiger Leitung zu einer sehr respektablen Wiedergabe, wenngleich die genaue Einhaltung der vom Tondichter an rein lyrischen Stellen wie am Schlusse vorgeschriebenen breiteren Zeitmaße die weihevolle Stimmung in der Hörerschaft m. E. verstärkt hätte. Der Erfolg war ein außergewöhnlicher, und an ihm hatten neben dem Dirigenten, dem tüchtigen Chor und unserem prächtigen Orchester die Solisten vollen Anteil: voran Lotte Leonard (Berlin) und Magda Spiegel (Frankfurt a. M.), deren herrliche Stimmen den erlesensten Wohlklang gaben und, ihnen nacheifernd, die tüchtigen heimischen Kräfte Gunnar Graarud und Wilhelm Fenten. Die erhabenen Schönheiten des edlen Werkes aber werden jedem Hörer unvergessen bleiben.

Die musikalischen Akademien des Nationaltheaterorchesters brachten, von Franz von Hoeßlin trefflich geboten, zwei Uraufführungen: Philipp Jarnachs „Symphonia brevis“ und Ernst Tochs „Phantastische Nachtmusik“. Jarnachs Werk, in bezug auf motivische Gliederung und instrumentale Behandlung hervorragend, hat doch den trübsten Eindruck auf mich hervorgerufen. Denn es ist ein Tongemälde grau in grau, das in innerer Hoffnungslosigkeit ertrinkt. Freundlichere Farben malt Ernst Toch in seiner „Phantastischen Nachtmusik“ (deren Titel mir übrigens nicht zu dem Werke passend erscheint). Das Werk enthält viel Interessantes, manch schöne Stellen, die zeigen, daß Toch Einfälle hat. Er gibt sich in seiner neuesten Schöpfung denselben aber weniger hin als z. B. in seinem C-Dur-Quartett, das trotz aller Chromatik frisch vom Herzen weg musiziert. In der „Nachtmusik“ stehen die konstruktiven Stellen im Vordergrund und — eine sehr schöne melodische Veränderung des widerborstigen Hauptthemas ausgenommen — wird erst gegen den Schluß hin ehrlich drauflos gesungen. Immerhin: ein achtbares Werk eines Könners, der sich wohl bald von Richard Straußschen Wendungen freimachen und manche Härten des Orchestersatzes vermeiden wird. — Am schönsten bot uns aber Franz von Hoeßlin Bruckners vierte Sinfonie.

Aus der Fülle der Solistenkonzerte verdienen ein Liederabend der Stuttgarter Konzertsängerin Anny Gantzhorn, vier Klavierkonzerte des hochbegabten Walter Rehberg (der sämtliche Klavierwerke von Brahms bot und erstaunlich wachsende Reife und Gestaltungskraft bewies), sowie die Orgelkonzerte Arno Landmanns in der Christuskirche besondere Erwähnung, der u. a. eine Orgelsonate E-Moll des verstorbenen Leipziger Thomaskantors C. Piutti zu neuem Leben erweckte. (Die Orgel der Christuskirche, ein Werk der Firma Steinmayer, ist übrigens mit ihren 92 klingenden Registern und 8000 Pfeifen die größte Badens.) Auf kammermusikalischem Gebiete brachte das Mannheimer Quartett der Herren Amar, Caspar, Neumaier

und Müller eine Neuheit, Hans Herrmanns „Kiswani", mit Benützung afrikanischer Themen verfaßt. Ich konnte es nicht hören. Ein Besuch des Aachener Gesangvereines „Concordia" (unter der trefflichen Leitung des städtischen Kapellmeisters Fritz Dietrich) machte mit Karl Bleyles „Vereinsamt", einem der edelsten Männerchöre unserer Zeit, bekannt. Wilhelm Furtwängler überraschte als Gastdirigent durch geniale Neuschaffung von Schumanns vierter Sinfonie, indem er dem Werk dramatisches Leben einhauchte und durch Differenzierung der Zeitmaße den allzu regelmäßig gebauten Taktgruppen jeden hemmenden Einfluß nahm.

Zwei Neugründungen schließlich verdienen besonderes Lob: die Schaffung einer „Stamitz-Gemeinde", die mit einem von Kapellmeister Max Sinzheimer straff geschulten Streichorchester aus 60 Liebhabern erfolgreich debütierte und selten gehörte Werke von Joh. Stamitz, Händel und Bach bot, und die neuzeitlichem Schaffen geweihten Konzerte des kürzlich erstandenen Kunsthauses. Dort finden intime Konzerte in wundervoll eingerichteten Zimmern statt, von deren Wänden wertvolle Gemälde (von Guercino, Feuerbach, Romanino, dann von Hans Thoma, Marie Lamenin und Albert Haueisen) grüßen, während in Schaukästen oder auf Postamenten herrliche Bronzen, Keramiken, Gold- und Silberarbeiten u. a. die Blicke der kultivierten Hörer erfreuen. Ich habe wohl selten ein feiner abgestimmtes, idealeres Musizieren gehört als in dem letzten Konzert des Kunsthauses, da der Stuttgarter Klarinettenkünstler Philipp Dreisbach im Verein mit der vortrefflichen Mannheimer Pianistin Louise Schatt-Eberts Max Regers Klarinettensonate und skizzenhafte Klarinettenstücke von dem Schönberg-Schüler Alban Berg spielte. Beide neuen Unternehmungen zusammen bilden die notwendige Ergänzung des hiesigen Konzertlebens, den Hinweis auf das abseits der Alltagsbahnen Liegende.

Robert Hernried

MINDEN In früheren Jahren lag die Pflege des Mindener Musiklebens fast ausschließlich in den Händen des Musikvereins und bei vereinzelten Konzerten des Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen. Vor einem Jahre trat nun eine Wendung insofern ein, als sich das seitherige Theaterorchester zu einen selbständigen Verband zusammenschloß und sich einen eigenen Leiter (neben den Theaterkapellmeistern) in der Person des Kapellmeisters Hugo Balzer von Essen/Ruhr verschrieb. Nach ein paar Wochen harter Arbeit trat das junge Orchester mit seinem ersten großen Konzert an die Öffentlichkeit. Der Erfolg war ein überraschender. Die Aufführungen der V. Sinfonie von Beethoven, der „Préludes" von Liszt und der „Tannhäuser"-Ouvertüre im ersten Konzert und im bald darauf folgenden zweiten Konzert der V. Sinfonie von Tschaikowsky, des „Meistersinger"-Vorspiels und der „Euryanthe"-Ouvertüre waren vorzügliche Proben der Kunst des jungen Dirigenten. Der Ausbau des Theaterorchesters, dem die Stadt dann kurze Zeit darauf in Anbetracht seiner in den ersten Konzerten bewiesenen Leistungsfähigkeit den Titel „Städtisches Orchester" (Städt. Kapellmeister) verlieh, ging nun in eifriger Tätigkeit weiter. Gelegenheit, seine Vervollkommnung zu beobachten, gaben die wöchentlich veranstalteten volkstümlichen Sinfoniekonzerte, die sich im Laufe der Zeit eines ungeahnten Zuspruchs erfreuten. — Für den Winter hatte dann das Orchester sechs große Sinfoniekonzerte ausgeschrieben, von denen bisher drei zur Aufführung gekommen sind. Dem großen Österreicher Bruckner wurde das erste Konzert aus Anlaß der 25. Wiederkehr des Todestags Anton Bruckners gewidmet. Die IV. (romantische), meines Wissens zum ersten Male in Minden gespielt, gab den Mindenern einen Einblick in die Gefühlswelt des Gott suchenden frommen Naturfreundes, ließ sie atmen in seiner Waldeinsamkeit, ließ sie freudig seinem Scherzo horchen und ebenso andächtig vor dem in Posaunenklängen schreckhaft sich aufreckenden Finale erschauern. Franz Liszts sinfonische Dichtung „Tasso", Johannes Brahms' „Tragische Ouvertüre" und Richard Strauß' „Tod und Verklärung" standen auf gleicher Höhe künstlerischer Nachgestaltung. Das dritte und letzte Konzert ließ jedoch Orchester und Leiter sich in ihrer ganzen Größe zeigen. Mozarts „Jupiter"-Sinfonie und Schuberts Ballettmusik erstanden hier in unvergleichlicher Schönheit. Diese beiden Instrumentalwerke waren mit die besten Leistungen, die wir je von unserem Orchester hörten. — In einem Volkssinfoniekonzert brachte Kapellmeister Balzer Schuberts Unvollendete H-Moll und Beethovens VI. Sinfonie zu Gehör. Der gewaltige Eindruck, den Schuberts Unvollendete bei den Hörern hinterließ, ist das Hauptverdienst der wundervollen Auslegung durch Hugo Balzer. — Der Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen gab an seinem ersten Abend in diesem Winter unter Hugo Balzers Leitung das „Lohengrin"- und „Meistersinger"-Vorspiel und die „Tannhäuser"- und „Holländer"-Ouvertüre; daneben den Spinnerinnenchor aus dem „Holländer", die Schlußszene aus der „Götterdämmerung" und zwei Wesendonck-Lieder in Wagnerscher Vertonung. Dem Leiter und den Solisten wurden für ihre hingebende Tätigkeit wahre Ovationen bereitet. Frau Gertrud Kappel (Hannover) bewährte sich als eine ausgesprochene Wagnersängerin von hervorragender Bedeutung. Kapellmeister Balzer war ein idealer Wagnerdeuter. Ferner lernten wir in den vorbesprochenen Konzerten noch an beachtenswerten Solisten kennen: Frau E. Maschmann (Essen), die die Ozeanarie aus „Oberon" mit starker Betonung dramatischer Höhepunkte (trotz einer empfindlichen Indisposition) sehr glücklich sang. Prof. Lauboek (Hannover) ist uns kein Unbekannter, er trug das Violinkonzert C-Moll von Max Bruch mit an ihm bekannter Meisterschaft vor. In gleicher Eigenschaft betätigte sich Steffi Koschate (Berlin), die wir als reife und individuell veranlagte Künstlerin kennen lernten. Ernst v. Dohnányis Konzert für Violine und Orchester hinterließ, dank ihres hingebenden Spiels, einen guten, wenn auch nicht sehr nachhaltigen Eindruck. Käthe Heinemann (Berlin) spielte Beethovens Klavierkonzert Es-Dur (Nr. 5) mit Bravour und Hingebung. Hans Scheulen (Düsseldorf) spielte Haydns Konzert für Cello und Orchester und zeigte im Solo der Volkmannschen Serenade Nr. 3 wunderbare Kantilene. — Der Musikverein Minden brachte im Vorjahre zum Beethoven-Gedenktag in einer gelungenen Aufführung Beethovens IX. Sinfonie und Teile der Missa Solemnis unter Musikdirektor W. Frank, der auch in diesem Jahre wieder die Konzerte des Musikvereins auf beachtenswerter künstlerischer Höhe hält. Im Weihnachtskonzert 1921 spielte Pastor Niemann (Minden) Max Regers Toccata A-Moll und Bachs Pastorale für Orgel. In den Solopartien der Kantaten „Wie schön leuchtet uns der Morgenstern" und „Uns ist ein Kind geboren" betätigte sich Hermann Weber (Paderborn) in Tenor- und Baßpartien, beides in glücklicher Weise miteinander verbindend. Im letzten Konzert sang Kammersänger J. v. Raatz-Brockmann Loewe-Balladen mit schöner Stimme und vollendetem Ausdruck. — Auf dem Gebiete der Kammermusik vermittelte man uns in diesem Winter die wundervollen Streichquartette Es-Dur von Franz Schubert und das tiefempfundene A-Moll von Robert Schumann, und ein Trio für Klavier, Violine und Viola dieses Meisters. Das Riller-Quartett (Prof. Riller, Bruno Meuche, Ludw. Püschel, Friedr. Both), dem sich Musikdirektor W. Frank als genialer Begleiter beigesellte, ist hier seit Jahren bekannt und beliebt. Es ist immer derselbe intime Kreis von Hörern, der sich an ihren Abenden um sie versammelt. — Die

Oper, die Kapellmeister Balzer ebenfalls betreut, brachte als Höhepunkte den „Holländer“ und „Lohengrin“, daneben als Sonderheiten noch „Undine“ „Freischütz“ und „Carmen“. Da das Solopersonal nicht allen Anforderungen gewachsen ist, nahm man auch hier die Zuflucht zu Gastspielen. Cläre Hansen (Bremerhaven, früher Minden) als Elsa in „Lohengrin“ sorgte als beliebte Sängerin für ein ausverkauftes Haus. W. L.

NORDHAUSEN

Der Konzertwinter, dessen erste, erfolgreiche Hälfte nunmehr hinter uns liegt, setzte bereits im September ein. Den Reigen eröffnete der Konzertverein, der den Berliner Madrigalchor unter Professor Thiel zu Gaste geladen hatte. Diese einzigartige Chorvereinigung machte mit ihren Vorträgen, die von echt künstlerischem Geiste beseelt waren, einen außerordentlich tiefen Eindruck. Im zweiten Konzert desselben Vereins, dem alljährlich üblichen Komponistenabend, erschien Korngold in eigener Person, um einige Klavierwerke seiner Jugendzeit und einige Transpositionen für Klavier aus „Violanta“ und der Musik zu „Viel Lärm um nichts“ vorzutragen. Ein wirkliches Bild vom Schaffen des Komponisten und seiner Eigenart konnte natürlich auf diese Weise nicht gewonnen werden. — Die bisherigen drei Sinfoniekonzerte unserer Stadtkapelle unter Hans Maier brachten an Orchesterwerken Händels Concerto grosso Nr. 1, Mozarts G-Moll-Sinfonie Nr. 40, Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre, Herrmanns Sinfonia patetica und Tschaikowskys Serenade op. 48 in achtbarer Ausführung. Von den Solisten trat zunächst Jeanne Vogelsang (Utrecht) mit Beethovens Violinkonzert auf, von dem ihr das Larghetto mit seiner echt deutschen Tiefe und Innigkeit am besten gelang. Sodann stellte sich Käthe Hecke-Isensee (Braunschweig) mit zwei Mozartarien und einigen Brahmsliedern als talentierte und sympathische Neuerscheinung auf dem Konzertpodium vor. Hertha Dehmlow endlich fand mit Gesängen von Händel bis Pataky viel Beifall. Der Frühsche Gesangverein wagte sich an eine Aufführung der Matthäuspassion, und das Wagnis gelang entsprechend den hier verfügbaren Mitteln. Das Solistenquintett war recht ungleichmäßig besetzt, am tiefsten wirkte der Evangelist von Paul Bauer. Wertvolle Eindrücke vermittelte ein Liederabend von Max Krauß (München). Natürlich stellte er sich zunächst als Wagnersänger vor, bewies dann aber in Liedern von Schubert, Schumann und Strauß, sowie einigen Loewe-Balladen, daß er seine prachtvollen stimmlichen Mittel auch im Liedgesang sehr fein zu behandeln und geistvoll zu gestalten versteht. Daß auch Emil v. Sauer, der für eine der Morgenfeiern des Stadttheaters gewonnen war und eine Vortragsfolge von Rameau bis Liszt absolvierte, mit seiner vollendeten Kunst wahre Beifallsstürme entfesselte, ist selbstverständlich.

Das Stadttheater unter Erich Fisch versucht sich in diesem Jahre auch an der Oper. Puccini machte mit der unvermeidlichen „Tosca“ und nachher mit „Madame Butterfly“ volle Häuser, zumal die Besetzung für eine Mittelstadt überraschend gut war und durch gelegentliche Gäste wie Korst, Geiße-Winkel, Hofbauer, Lordmann, Kandl noch eine besondere Anziehungskraft ausgeübt wurde. Auch Mozarts „Entführung“ und Lortzings „Zar“ konnten vor einem kritischen Auge und Ohr bestehen, ebenso wie die alten guten Operetten „Boccaccio“ und „Zigeunerbaron“, die zumeist in Opernbesetzung herauskamen. Bei Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ dagegen mußte der musikalische Teil, den der überhaupt recht tüchtige erste Kapellmeister Beer leitete, für das szenische Manko entschädigen. Direktor Fisch, der in der Inszenierung modernster Schauspiele Tüchtiges leistet, versuchte sich dabei auch als Opernregisseur, allerdings mit negativem Erfolge. In dem Bestreben, das „Gespenstische“ zu unterstreichen — als ob Offenbachs Hoffmann noch viel mit dem eigentlichen Gespenster-Hoffmann zu tun hätte — hatte er der Oper eine Einrichtung gegeben, die nach dem Expressionismus (!) hinüberschielte und allerhand unangebrachte Zutaten enthielt. So zierte die Hinterwand von Spalanganis Kabinett ein riesiges Gerippe, das beim Öffnen der Tür seine Beine verlor, im Gefolge Schlemihls befand sich ebenfalls ein Gerippe, Spalangani mußte sich eine ganz eigenartige Körperhaltung und hüpfende Bewegungen geben, Mirakel, dem man klirrende Sandalen gegeben hatte, mußte ebenfalls seltsame Tänze aufführen, die Mutter Antonias sang nicht aus dem Bild, sondern trat zwischen den Kulissen „gespenstisch“ an den Flügel u. a. m. Hoffentlich bleibt es bei diesem einen Versuch der Opernregie, der eben nur bewies, daß zur Operninszenierung andere Voraussetzungen gehören als zum Schauspiel. Dr. Reichel

OBERHAUSEN-RHLD.

An der durch die Pensionierung des Musikdirektors C. Steinhauer erledigten Stelle als Städtischer Musikdirektor gab am 10. Januar Bruno Weyersberg, zur Zeit I. Kapellmeister am hiesigen Stadttheater, mit dem Musikvereinschor, sowie dem aus Mitgliedern des Oberhausener und Essener Städtischen Orchesters zusammengestellten Orchester einen Richard-Wagner-Abend. Weyersberg hatte sich als Konzertdirigent bereits mit Brahms „Requiem“ vorgestellt, doch war er hier nur für den erkrankten Dr. Wieden, dem die Dirigentschaft des Musikvereins für ein Jahr probeweise übertragen worden war, in die Bresche gesprungen und hatte bei der kurzen Vorbereitung einen zufriedenstellenden Erfolg. Nun zeigte er in seinem Wagner-Abend, daß er die Gaben, das musikalische Leben Oberhausens zu fördern und zu heben, vollauf besitzt. Er dirigierte das mit der Holländerouvertüre beginnende Programm auswendig. Bei sämtlichen Sachen beherrschte er die Materie bis in alle Einzelheiten, so daß auch die Teile aus der Walküre, das Vorspiel zu Tristan sowie die Meistersingergestalten mit Chor weit über Durchschnitt geboten wurden. Die kleinen Mängel im Lohengrinvorspiel, dem die Delikatesse in den geteilten Streicherstellen abging (desgl. in der Tannhäuser-Ouvertüre) gehen nicht zu Weyersbergs Lasten, denn zum vollendeten Vortrag gehört ein ständiges, eingespieltes Orchester. Jedenfalls können wir den Stadtvätern Oberhausens sagen: Weyersberg ist der rechte Mann für den freien Posten. Sehr wesentlich zum Gelingen des Abends trug Kammersänger Bruno Bergmann (Stadttheater Essen) durch sein selten schönes Organ als auch durch Kultur seines Vortrages bei (Wotans Abschied und Feuerzauber, Sachsens Mahnung und Schlußgesang). Ein ausverkauftes Haus kargte nicht mit dem wohlverdienten Beifall.

Theo Jung-Düsseldorf

OFFENBACH A. M.

Die Nähe der Großstadt Frankfurt hat von je hemmend auf die künstlerische Entwicklung des stets emporblühenden Offenbach gewirkt. Um so höher ist es anzuschlagen, daß sich eine Anzahl von hochgesinnten Männern zusammengeschlossen haben und unter Mitwirkung des „Sängervereins“ eine „Offenbacher Konzertgesellschaft E. V.“ gegründet haben. Nachdem die Gründung des „Frankfurter Sinfonieorchesters“ die schwierigste Frage gelöst hatte, wurde Herr Oscar v. Pander (Darmstadt) als Leiter gewonnen und zu sieben Abonnementskonzerten eingeladen. Im Handumdrehen waren fast alle verfügbaren Karten vergriffen, und nun dankt es Offenbach in erster Linie der Iniative des verdienstvollen Herrn Dr. Sondag, daß es seine Sinfoniekonzerte im Saalbau hat. Blickt man heute auf die sechs erfolgreich verlaufenen Konzerte zurück, so muß man sagen, daß hier ein ungeheures Stück musikalischer Kulturarbeit geleistet worden ist. Erste Solisten — ich nenne nur Prof. A. Busch Violine

(Berlin), Alfred Paulus, Bariton (Stuttgart), Ilona Durigo, Alt (Zürich), Josef Pembaur, Klavier (München) — erschienen auf dem Podium und die Werke unserer größten Meister — Beethovens 7. Sinfonie, Brahms Requiem, Bruckners 9. Sinfonie und Tedeum, Strauß' Don Juan — erklangen. Unter dem Titel „Tänze aus verschiedenen Zeiten" wurde ein musikhistorisches Kolleg gespielt, das die Entwicklung der Tanzmusik von Rameau bis Joh. Strauß in den erlesensten Schöpfungen der Meister zeigte. Das letzte Konzert wird ein rein klassisches Programm, Bachs „Der zufriedengestellte Aeolus" und Händels „Acis und Galathea" bringen.

Willy Werner Göttig

OSNABRÜCK In einem Konzert unseres trefflichen Lehrergesangvereins zeigte sich die tüchtige und künstlerische Leitung Max Antons aufs beste. Die wertvollsten der gebotenen Gaben waren wohl Othegravens „Abendlied", Hegars Schlachtenchor „Die beiden Särge", Schuberts „Grab und Mond" u. a. Als Solist wirkte der Baritonist P. M. Witt (Elberfeld) sehr vorteilhaft mit. — Auch unsere beiden geschätzten Kirchenmusiker Paul Oeser und Rudolf Prenzler boten gleichfalls in ihren Konzerten viel Vortreffliches und zeigten sich nicht nur als gewandte Orgelmeister, sondern auch als geschickte Chorleiter und Begleiter. Ersterer trat diesmal in zwei Konzerten mehr in solistischer Tätigkeit in Werken von Bach, Markull, Wolfrum u. a. auf, während Prenzler in seinem Bußtagskonzert Werke von Bachs größtem Vorgänger, Heinrich Schütz, bei großem Zudrang zu eindrucksvollem Vortrag brachte. — Im 3. Kammermusikabend unseres Musikvereins zeigte sich der jugendliche, aber bereits weit bekannte Pianist Walter Gieseking (Hannover) als Zauberer auf seinem Instrument und fesselte durch sein überragendes Spiel so alle Herzen, daß des Beifalls kein Ende nehmen wollte. Bachs englische Suite D-Moll Nr. 6 und Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Bach op. 81 zeigten den großen Reichtum seines Könnens; Regers überwältigende Fuge ist hier in solcher Wiedergabe schwerlich je gehört worden. Die außerdem noch gespielten Stücke von Debussy hätte sich der Künstler schenken können, denn sie stellen nur virtuose Kunststückchen ohne echte Innerlichkeit dar. — Bei dem 2. philharmonischen Konzert unseres Orchesters interessierte besonders der geschmackvolle und technisch glänzende Vortrag von Schumanns großem Klavierkonzert A-Moll durch unsere einheimische Künstlerin Frl. Binnewies sowie die vollendete Aufführung von Haydns C-Dur-Sinfonie unter Schellbachs Leitung, während im 2. Sinfoniekonzert unter Max Antons Leitung Brahms B-Dur-Klavierkonzert (virtuos vorgetragen durch Irmgard Georges (Köln) und dessen D-Dur-Sinfonie starken Eindruck machten und viel Beifall auslösten. — Unser heimisches Trio, Wesdehlen-Deinhard-Menge, in dem an Stelle von Frau Schuster-Woldan der Geiger Max Menge getreten ist, bot neben Brahms H-Dur-Trio und Beethovens Trio op. 1 noch Regers Solosonate A-Moll op. 91 in tadelloser Vorführung.

Heinrich Hoffmeister

POSEN Im 6. Sinfoniekonzert brachte Direktor Dołczycki das F-Dur Konzert Op. 8, f Viol. u. Orch. von Karłowicz, die Sinfonie F-Dur (Polonia) von Mlynarsky und „Der Korsar" von Peter Rytel heraus. letzteres wurde unter Leitung des Komponisten mit starkem Beifall aufgenommen. Glänzendes bot der Violinist Stanislaus Barcewicz im Konzert von Karlowicz, wenn auch manche Stellen nicht ganz tonrein zu Gehör kamen Das ganze Programm jedenfalls in seiner Gesamtrichtung kann sich den bereits vorangegangenen Abenden ebenbürtig anschließen. Der Posener Domchor in Gemeinschaft mit dem Warschauer Orgelvirtuosen Prof. Surzyński gab im Festsaal der Universität einen eindrucksvollen Konzertabend. Der wohlgeschulte Chor, der mit einer Motette von Palestrina begann, ging über Rosseli usw. zur Moderne über und wurde samt seinem trefflichen Dirigenten zum Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Ein Gleiches kann von Prof. Surzyński gesagt werden, der durch die Wiedergabe v. Bachs D-Moll-Toccata und Fuge, sowie des C-Dur-Präludiums Hervorragendes leistete. Diesen Mann jedoch — wie es die polnische Presse tut — als polnischen Bach hinzustellen, ist zuviel gesagt. Wer ist dem großen Bach ebenbürtig? — — — In der Paulikirche gab der Posener Bachverein das Weihnachtsoratorium „Christi Geburt" von Herzogenberg vor fast ausverkauftem Hause. Das Werk wurde unter Leitung seines Dirigenten Karl Greulich ziemlich befriedigend wiedergegeben. Glanzvolles bot Boehmer, dessen schön und warm angelegter Baß nicht genug hervorzuheben ist Vollendet wiedergegeben muß dieses von reifer Volkstümlichkeit durchdrungene Werk einen tiefen Eindruck hinterlassen. Das polnische Quartett (Jahnke, Szulc, Gonet, Danczowski) veranstaltete vor fast leerem Hause einen erstklassigen Abend. Auf dem Program standen: Haydn, G-Dur-Quartett op. 54, Schubert, Quartett D-Moll und Schumann, Quartett, A-Dur; letzteres besonders wurde mit musikalischem Feinempfinden und künstlerischem Wohllaut vorgetragen. Es war eine Freude, den vier Künstlern lauschen zu dürfen. Den Höhepunkt musikalischer Geschehnisse bildete zweifellos der Klavierabend von Joseph Sliwinski. Was er brachte, war vollendet uud geistig groß zu nennen. War es Bachs Präludium und Fuge in der Bearbeitung von Liszt, oder waren es die 32 Variationen von Beethoven, der träumerische Schumann oder gar der schwermütige Chopin, immer zeigte sich der Künstler als der Geniale — im kleinen wie im großen. Ein nicht endenwollender Beifall krönte das Gebotene und erst nach mehreren Zugaben vermochte sich der Künstler von seinen Hörern loszuringen. Eine Schülerin des vorigen: Wiesławec Jahnke veranstaltete einen Beethoven-Abend, ein Wagestück gewissermaßen für eine jugendliche Künstlerin, und dennoch brachte sie all das Gebotene (Sonate op. 10, 27, 53, 110) voll Überzeugung und Kraft heraus. Von nahmhaften Geigern sind hervorzuheben: Charlotte Weise, Stanisław Barcewicz und Adam Huriłło. Besonders der letztgenannte, der in vollendeter Weise Bachs „Chaconne" meisterhaft vortrug, aber auch in kleineren Sachen (Rameau, Martini, Händel, Mendelssohn, Wieniawski) sich bewährte, wird jedermann im Gedächtnis bleiben. Auch Barcewicz, der bereits schon zu Anfang erwähnt wurde, leistete in seinem mit Zygmunt Lisicki gegebenen Konzert wirklich Gutes. Er spielte u. a. eine Sonate von Grieg und Beethoven, Romanze G-Dur. Auch des Begleiters ist zu gedenken, der in feinfühlender Weise mit zu dem Gelingen dieses Abends beitrug. — Maria Eucken (Gesang) u. Erwin Bodky (Klavier) veranstalteten einen tiefergreifenden Bach-Abend. Besonders der letztere, der zum Bachspieler geboren scheint, leistete Vorzügliches! — Eine Sängerin von Weltruf lernte man in Lotte Leonard kennen. Eine Stimme, über die jede Kritik hinfällig ist. Das war Probe von edelstem Geblüt. Auch Prof. Jan Majerski (1. Tenor der Pariser Oper) erntete mit seiner glanzvollen Stimme wahrhafte Triumphe.

Von Neuerscheinungen, die das „Teatr Wielki" letzthin gebracht hat, ist Rich. Wagners „Walküre" zu nennen. „Der bedeutendste Opernabend in Posen, seit das Posener Stadttheater sich in ein Teatr Wielki verwandelt hat", schreibt ein hiesiges Blatt, und mit Recht: es war eine wirklich künstlerische Leistung! Den Wotan gab Urbanowicz voll und ganz wieder. Ihm würdig zur Seite zu stellen ist Fricka (Wolska). Bedlewicz, der den Siegmund kreierte, bot ebenfalls durchweg Gutes, was auch von der Darstellerin der Sieglinde

(Orlenska) gesagt werden kann. Anders steht es mit Brünhilde (Szafrańska), die mehr als eine lyrische Brünhilde auftrat. Trotzdem darf ihre Leistung nicht mißachtet werden. Eine imposante Erscheinung — durchdacht in Spiel und Gesang — bot Popiel als Hunding. Auch die Leistungen der Walküren sollen an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben. Endlich sei auch der offenbar geschickt gewählten Übersetzung gedacht, die den Zusammenhang aufs wunderbarste ermöglicht, trotzdem eine vollendete Stileinheit Wagnerscher Werke ein für allemal nur im Original getroffen werden kann. Stilgerechte Bühnenbilder trugen mit bei zu dem Wohlgelingen dieses herrlichen Werkes. Direktor Dołżycki, der geniale Meister am Dirigentenpult, waltetet wieder mit der ihm anvertrauten Schar meisterhaft. Ihm sei vornehmlich für die gelungene Gesamtaufführung, die vom Publikum mit reichem Beifall belohnt wurde, der wärmste Dank.

Ferner gelangte die dreiaktige Oper „Lakme" von Delibes als Novität im hiesigen Theater zur Aufführung. Dieses mit lieblichen Melodien reich ausgestattete Werk wurde in allen Teilen gut wiedergegeben. Die Mitwirkenden (Zamorska, Wolska, Bedlewicz, Urbanowicz) taten ihr Bestes. Am Dirigentenpult wirkte Wojciechowski mit Geschick und Eleganz. Endlich sei noch Smetanas „Verkaufter Braut" gedacht, die hier am 2. Dezember ihre Erstaufführung erlebte und mit großem Beifall aufgenommen wurde. Von den Hauptdarstellern verdienen hervorgehoben zu werden: Drabik (Janek), Mossoczy (Heiratsvermittler), Górski (Zirkusdirektor), Marynowicz (Marie). Liebliche Bühnenbilder und anmutige Tänze wetteiferten miteinander. Leszczynski dirigierte mit Geschmack und tiefem Empfinden dieses wirklich anmutige Werk. Von sonstigen Wiederholungen seien noch genannt: Aida, Rigoletto, Troubadour, Traviata. Ebenso behaupten Rossini's „Barbier" und Puccinis „Tosca" das nicht zu reichlich bedachte Repertoir dieser Saison.

Karl Foerster

PRAG Die immer noch zunehmende Konzerthochflut in unseren Konzertsälen muß unvermeidlich zu einer katastrophalen Konzert-Sintflut führen, sogar zu einer aus kunstmoralischen Gründen verdienten. Denn die bisherige Stilverwirrung des öffentlichen Konzertlebens nimmt mehr und mehr das Bild vollkommener Stilverwilderung an.

In dieser Hinsicht erfuhren wir in der letzten Zeit gerade durch die Konzerte der ganz großen Künstler traurige Belehrung. Die berühmte Wiener Koloraturdiva Selma Kurz wartete uns mit einem genau so stilunmöglichen Kunterbunt-Programm von Arien und Liedern auf wie ihr gefeierter Kollege, der Bassist Michael Bohnen. Sogar Henri Marteau, dieser ideale Meister klassischen Violinenspiels, ließ sich in seinem letzten Prager Konzerte zur Untugend der Stillosigkeit verleiten. Als wahre Apostel ihrer Kunst dagegen erwiesen sich die Kammersänger Steiner und Mayr, der Geiger Siegmund Feuermann und dessen Bruder, der Cellist Emanuel Feuermann, die Berliner Altistin Emmy Leisner, der Wiener Klavier-Paganini Rudolf Serkin und der Geiger Willy Burmester. Bedeutsame Neuerscheinungen im Prager deutschen Konzertsaale waren die ausgezeichnete Münchener Sängerin Sigrid Onegin, die Wiener Konzertsängerin Emmy Heim, die Cellistin Judith Bokor, die schwedische Sängerin Else Nygren, das Berliner Trio Pozniak-Deman-Deckert und die Wiener Triovereinigung Hueber-Mansch-Zimbler-Horowitz. Was sonst geboten wurde, erhob sich nicht über den Durchschnitt.

Neben der unübersehbaren Reihe der „Solisten"-Konzerte verdienen einige besondere Konzertveranstaltungen Berücksichtigung. Vor allem ein volkstümliches (!) Schönberg-Konzert, in dem der Wiener Verein für Privataufführungen Schönbergs „Pierrot lunaire"-Lieder zur Aufführung brachte, dann die Wiedergabe der unvollendeten E-Moll-Messe Mozarts in der Ergänzung und Bearbeitung Alois Schmitts durch unseren deutschen Singverein, ferner ein Zyklus von Kammermusikabenden „Die Entwicklung der Geigensonate" mit Dr. Steinhard als Sprecher und spiritus rector, ein Festkonzert des deutschen Volksgesangvereins anläßlich seines 25 jährigen Bestandesfestes und schließlich zwei Kirchenkonzerte des deutschen evangelischen Gesangvereins.

Im musikalischen Vortragssaale sprach der heimische Musikschriftsteller K. L. Procházka in der Reihe der von der Prager Musik-Fachzeitschrift „Der Auftakt" ins Werk gesetzten Vorträge über Robert Franz. Auch Felix Weingartner war bei uns am Vortragstische erschienen; er sprach über das unmögliche Thema „Die Grenzen der Musik". So unmöglich das Thema selbst, so unmöglich und wissenschaftlich unannehmbar waren auch Weingartners Ausführungen darüber.

Die beiden Hauptereignisse auf dem Gebiete der Oper waren die Erstaufführungen von Pfitzners Märchenoper „Das Christelflein" und Korngolds neuer Oper „Die tote Stadt". Beide Werke erfreuten sich beim Prager Publikum lebhaften Beifalles und Erfolges. Pfitzners Oper ist eine Kompromißoper im wahren Sinne des Wortes; moderne und konservative Tonkunst reichen einander in ihr die Hände. Als Märchenoper fehlt ihr der Sonnenschein, ein symbolisches Legendenspiel zu sein hindert sie die Naivetät ihrer Handlung und Diktion. Korngolds „Tote Stadt" hinwiederum ist die Musteroper der Stilmischungen. Rein musikalisch steht sie zwischen Puccini und Richard Strauß. Ihr bemerkenswertestes Kennzeichen ist die Rückkehr zum kantablen Opernstil. So großartig Korngolds Tonsprache in einzelnen Bühnenbildern zu uns spricht, so banal-konventionell und effekthaschend-theatralisch mutet sie in anderen an. Die Prager Erstaufführung der „Toten Stadt" verschaffte uns Pragern Musikreferenten Kenntnis von einer bisher nicht gesehenen Reklame. Wir erhielten vor der Aufführung eine dickleibige Broschüre mit Urteilen der Presse aller Länder über das Werk zugesandt. Wenn hierbei auch nicht von einer captatio benevolentiae gesprochen werden kann, so muß doch nachdrücklich festgestellt werden, daß diese Oper einer so kostspieligen Reklame nicht wert ist. Neben den beiden Erstaufführungen veranstaltete unsere rührige deutsche Theaterleitung auch eine Reihe glänzender Sänger-Gastspiele. Das Ereignis unter ihnen war das Auftreten des deutschen Bassisten Michael Bohnen, der den Mephisto in Gounods „Faust", den Scarpia in Puccinis „Tosca" und den Hans Sachs in Wagners „Meistersinger" sang. Bohnens Bühnengestalten werden zum unvergeßlichen Erlebnis. Man weiß nicht, ist der hinreißende Schauspieler oder glänzende Sänger größer in ihm, und vergißt unter dem gewaltigen Eindrucke seiner Leistungen sogar auf die gesanglichen Freiheiten und Unarten, die sich dieser genialste deutsche Sänger der Gegenwart zuschulden kommen läßt. Die bedeutendsten Sängergäste neben Bohnen waren der Wiener Kammersänger Mayr, die Wiener Primadonna Selma Kurz, Kammersängerin Gutheil-Schoder (Wien), Kammersängerin Aline Sanden (Leipzig), Frau Boennecken (Mannheim), Kammersänger Taucher (Dresden) und Kammersänger Jerger (Wien).

Edwin Janetschek

RADOLFZELL Wie trotz beschränkter Mittel wertvolle kulturelle Arbeit auf musikalischem Gebiet geleistet werden kann, zeigen die Musikabende des kleinen badischen Bodenseestädtchens Radolfzell. Die seit zwei Jahren bestehende Gesellschaft für Volksbildung widmet einen überragenden Teil ihres Programmes der Pflege der Musik in der richtigen Erkenntnis, durch die Erweckung des Verständnisses für gute Musik, am ehesten ihren Zielen näherzukommen. Die in diesem Winterhalbjahr durchgeführten oder noch bevorstehenden Musikabende zeigen ein fortlaufendes,

einheitliches Programm. Ein Mozart-Abend im November führte mit einem kurzen Vortrag in die Welt dieses Klassikers ein. Mit warmen, schlichten Worten fesselte Prof. Klövekorn-Sigmaringen schnell die zahlreichen Zuhörer. Die von ihm mit seinem prächtigen, gutgeschulten Bariton vorgetragenen Arien aus der „Zauberflöte", aus der „Entführung" und aus „Don Giovanni", die A-Dur Sonate von Herm. Kirner sauber und ausdrucksvoll gespielt, Deutscher Tanz und Menuett aus dem D-Dur-Divertimento für Geige mit Klavier, das Larghetto aus dem Klarinettenquintett von einem Cellisten vorgetragen, schließlich das 1. Klavierquartett von einheimischen Kräften wirkungsvoll zu Gehör gebracht, gaben eine anschauliche Ergänzung des einleitenden Vortrags. Der zweite Abend mit seinem Leitgedanken: „Vom Klassizismus zur Romantik" wurde wiederum mit einem kleinen Vortrag, der die Art der Weiterentwicklung der Musik klarlegte, eingeleitet und brachte neben einigen ausgewählten Liedern von Schubert und Schumann, als Kammermusikwerke das 2. Klavierquartett von Mozart, die Klavierquartette Beethoven op. 16 und Schumann op. 47.

Als Abschluß wird Anfang März Prof. Lafont-Berlin und Frau Laura Helbling-Lafont Schumanns Carneval op. 9 und Mendelssohns Violinkonzert zu Gehör bringen.

Die Mittel in Kleinstädten sind, soweit sie sich nicht an leicht erreichbare Großstädte anschließen können, fast durchweg sehr beschränkt. Hier sehen wir, wie sich mit geringem finanziellen Aufwand, aber allerdings durch selbstlose Mitarbeit ideal gesinnter Persönlichkeiten ein Ziel erreichen läßt, das selten in großen Städten mit ihrem musikalischen Wirrwarr und systemlosen Vielerlei durchgeführt werden kann.

ROSTOCK I. M. Heinr. Schultz brachte mit seinem Städtischen Orchester u. a. „Tod und Verklärung" und „Aus Italien" von Strauß, die Nußknacker-Suite von Tschaikowsky, die Episode aus dem Leben eines Künstlers von Berlioz und an Ouvertüren „Karneval" (Dvořak), Euryanthe und König Stephan. Technisch zeigte das Orchester sich hierbei auf voller Höhe. K. Fr. Pistor, unser trefflicher Bratschist, übernahm selbst das Soloinstrument bei der Uraufführung seiner Fantasie für Viola mit Orchesterbegleitung, eines ungemein farbigen Werkes, dessen Tupfmanier aber dem Flusse der Gedanken (die ohne Frage vorhanden sind) hinderlich zu sein scheint. Frau Martha Weber-Neubeck, die uns außerdem auf zwei Morgenfeiern deutsche Liederperlen aus dem 15. bis 19. Jahrhundert bot, sang mit Begleitung des Orchesters Rautendelein im Walde (Zöllner) und Lieder von Strauß. Herr K. G. Briese rezitierte zu der Musik von Schillings das Hexenlied auf unmögliche Weise. Herr Hogrefe spielte mit prächtigem Ton das Klarinetten-Konzertino von Weber, womit das Unternehmen der vorigen Saison, alle Instrumente in den Orchesterkonzerten solistisch vorzuführen, eine willkommene Fortsetzung erfuhr. Die Violinvirtuosin Anna Hegner (Basel) stellte eine fabelhafte, ungewöhnlich leicht fließende Technik und ein warmes Herz in den Dienst des D-Konzertes von Brahms, glänzte äußerlich bei Wieniawsky und erwärmte innerlich bei Mozart. Georg Wille meisterte sein Cello in dem geschickten Volkmann-Konzert in erstaunlichem Maße und packte in der erhebend klaren Wiedergabe der Suite von Bach. W. Gieseking erspielte sich mit Bachs 6. engl. Suite, Regers Bachvariationen und Schumanns Fantasie in C abermals den verdienten Beifallssturm. Ein Klavierabend von Ludw. Schütz offenbarte, abgesehen von den eigenen Liedern, eine betrübliche Geschmacksunsicherheit in der Auswahl. Ein reiner Genuß war ein Mattiesen-Konzert. Der ausgezeichnete, hier ansässige Komponist begleitete selbst Herrn Notholt (Hannover). Die Kammermusik, das Stiefkind Rostocks, war nur, allerdings vortrefflich, vertreten durch das „Rheinische" (C. Ehrenberg E-Moll, I. Weismann „Reigen", Beethoven op. 131) und das Havemann-Quartett (Haydn op. 77, Nr. 1, Smetana „Aus meinem Leben", Schubert op. 160), die einen Klang voller Schönheit und Delikatesse entwickelten.

Die Darbietungen des Stadttheaters haben unter der Regie des Herrn Turnau eine wohltuende künstlerische Reinheit erzielt. Prächtig gelangen die „Lustigen Weiber", „Hänsel und Gretel" mit Neubeck als überlegenem Stabführer (eine würdige Feier zu Ehren Humperdincks), „Die verkaufte Braut" (deren Aufführung in Rostock ein großes Verdienst ist) und „Hoffmanns Erzählungen" (ungekürzt und unter Reise im Orchestral- und Vokalklang sehr feinfühlig abgewogen). Im „Othello" und in den „Meistersingern", die übrigens beide szenisch vorzügliche Bilder zeigten und ernste Orchesterarbeit unaufdringlich verrieten, traten Globerger, Fischer, Frl. Traß und Frl. Kleppe sowie Fr. Weber-Neubeck a. G. besonders hervor. Das zielbewußt geleitete Theater ist mit dem, was es erstrebt und leistet, ein unschätzbarer Kulturfaktor für Rostock und sein Hinterland.

Die musikalischen Eindrücke der Rostocker Frühjahrswoche waren außerordentlich stark. Auf einer Morgenfeier, die eine Einführung in Siegfried Wagners „Schwarzschwanenreich" brachte, dirigierte der Komponist selbst die Vorspiele „Der Schmied von Marienburg" und in Uraufführung „Rainulf und Adelasia", ein Werk von dramatischem Fluß und edler Schönheit. Globerger sang mit echtem Musikempfinden Fridolins Abschied aus „Sonnenflamme". Die ungewohnt sachliche Art zu dirigieren überraschte an Wagner ebenso wie die ungekünstelte Aufrichtigkeit seiner Musik. Ein Erlebnis aber wurde „Schwarzschwanenreich", eine meisterhafte Arbeit voll wahrer Musik und reicher Erfindung, das einmal vom Komponisten selbst geleitet wurde. Die Sänger erwärmten sich an dem Werk zu restlosem Einfühlen, in den Hauptrollen: Fr. Weber-Neubeck (Hulda), Schönfeld (Liebhold), Frl. Welff (Ursula), Fischer (Oswald). Turnaus Regie, die während der „Woche" wahre Wunder schuf, gab (mit den Dekorationen nach Stassen) den idealen Rahmen. — Unter Neubecks fester, grundmusikalischer Leitung (welcher Glanz schon im Vorspiel!) erstanden die „Meistersinger" in alter Pracht mit den Gästen: Kronen (Sachs), Gleß (Pogner), Voisin (Beckmesser), Kirchner (Stolzing), Schwarz (David), Weber-Neubeck (Eva). Ein Gesamtgastspiel der Berliner Staatsoper schenkte uns „Cosi fan tutte" in einer stilechten, graziösen, humorvollen und gesanglich glänzenden Aufführung (Zador!). Unter Meißner (Schwerin) gelang die „Fledermaus" musikalisch sehr gut; von den 5 Gästen seien Erna Fiebiger-Peisker (Czardas im II. Akt) und Herta Stolzenberg als Adele (III. Akt!) erwähnt. — Neubeck zwang ein Orchester von etwa 140 Mann in den Dienst der „Alpensinfonie" von Strauß. Bis in die feinsten Schattierungen dieses farbenreichen Werkes spürte er dem Komponisten nach und erwies seine hervorragende, viel zu selten verwertete Dirigentenfähigkeit aufs neue in diesem Konzertereignis. Die beträchtlichen Bemühungen des Dir. Heinr. Schulz um Bruckners Neunte und um den 100. Psalm von Reger wurden durch ein Konzert in der Marienkirche gekrönt. — All diese hochgespannten Leistungen, die wir der Anregung Neubecks verdanken, hätten nur Augenblickswert und nicht die in eine verheißungsvolle Zukunft weisende kulturelle Bedeutung, wenn sie ein aufgepfropftes Reis wären und nicht, wie hier, die echte Frucht vom Baume aufstrebender, lebensvoller Arbeit sind.

F. Specht

SCHULPFORTA In der schönen neuen Aula der altehrwürdigen Landesschule Pforta gab am 12. Februar die Anstalt ein Konzert, dessen auch in diesen Blättern mit lebhaftestem Dank und größter

Anerkennung gedacht sei. Nachdem der als Musikpädagoge hochgeschätzte Musikdirektor Deisenroth, der seines Amtes als Musiklehrer in Pforta 38 Jahre lang treu gewaltet und, eine markante musikalische Persönlichkeit, sich die wärmste Verehrung von Generationen erworben hatte, im vorigen Herbst in den Ruhestand getreten war, lag die Vorbereitung und Leitung dieses Konzertes in den Händen seines Nachfolgers, des Königlichen Musikdirektors Reinhold Lichey. Es wurden A cappella-Männerchöre vom Schülerchor vorgetragen, und zwar die drei geistlichen Chöre: „Mit dem Herrn fang alles an", „Du Hirte Israels" (Bortnjansky), „Still, still, weil's Kindlein schlafen will" (Salzburger Volkslied, bearbeitet von Edmund Kremser) und die weltlichen Chöre: „In stiller Nacht" (bearbeitet von Brahms), „Lebewohl" (Elsässer Volkslied, bearbeitet von G. Schumann), „Schlafe, Kindlein, hold und süß", von Reinhold Lichey, „Blaue Fensterl" und „Jagerlied" (Steyrische Volkslieder, bearbeitet von Kirchl) und „Nachtlied" von Kuhlau, und die Violinistin Frl. Joh. Bayer (Naumburg) sorgte durch den Vortrag einiger kleiner Stücke von Bach, Pisendal, Lotti und Lichey für Programmabwechslung. Die Chöre sowohl wie die Violinvorträge waren mustergültige Leistungen. Lichey verstand es, was schon beim Naumburger Musikfest im vorigen Herbst an ihm bewundert wurde, mit seinem zwingenden Temperament und seinem lebendigen Eifer den Chor bei reinster Intonation dynamisch und rhythmisch steigend auf der Höhe zu halten und dem Charakter der Stücke gerecht zu werden. Schulpforta konnte kaum einen würdigeren Nachfolger Deisenroths wählen und schätzt sich darüber sicher glücklich, zumal Lichey auch auf dem Gebiet eigener Kompositionen so Erfreuliches leistet. Frl. Bayer, eine sehr tüchtige und sympathische Künstlerin, spielte wieder mit der sicheren Technik und dem seelenvollen Ton, die mit Recht ihr stets nachgerühmt werden, und brachte besonders das Air von Bach und das Andante von Lichey so schön heraus, daß ihr stürmischer Beifall zuteil wurde. Die Schüler aber werden dieses Konzertes noch in späteren Jahren mit großer Freude gedenken. Zum Schluß wurde Musikdirektor Deysenroth von Lichey noch besonders herzlich begrüßt und ihm für die gute Schulung des Pfortaer Schülerchors der Dank ausgesprochen. Der Anstalt aber sei für dieses genußreiche Konzert unser Dank dargebracht.

v. Ehrenberg

SCHWETZINGEN (BADEN) Das musikalische Leben hat in unserer Stadt ganz erfreuliche Fortschritte im guten künstlerischen Sinne zu verzeichnen. Im alten Jahre durften wir in einer geradezu entzückenden Freilichtaufführung im Schwetzinger Schloßgarten, der ja Deutschlands schönster Schloßgarten ist, Mozarts reizende „Entführung aus dem Serail" hören, vom Nationaltheater Mannheim unter Franz v. Hoesslins feinnerviger Leitung ganz prächtig interpretiert. Den Rahmen der Aufführung bildete der Vorhof der Moschee im Schloßgarten. Ueber dem Ganzen rauschende Bäume, ein lichtblauer Himmel und Blumenduft. Der Vögel lieblicher Gesang mischte sich in die süßen Kantilenen der Geigen, kurz ein romantisches Erlebnis. Nach langen Vorarbeiten gelang es, ein gutes Streichorchester mit 36 Musikern, darunter zahlreichen ehemaligen Militärmusikern zu bilden, das bereits tüchtige Proben seines guten Könnens unter Chormeister Karl Renkerts schwungvoller Stabführung abgelegt hat. Das neue Jahr wurde eingeleitet mit einer Wiederkehr des unvergessen gebliebenen Leipziger Soloquartetts für Kirchengesang. Die Gäste sangen diesmal köstliche Perlen aus dem Schatze des geistlichen Volksliedes, die durch einen fein kultivierten Vortrag wundersam verklärt wurden. Das Quartett bereitete seiner großen Hörerschar damit eine Seelenfeierstunde.

Bruno Wilh. Wolter

SONDERSHAUSEN Da in der ersten Hälfte des Winters das Schwarzburgische Landestheater hier seine Spielzeit hatte, wodurch auch das Lohorchester stark in Anspruch genommen war, ist nur über einige, dafür aber recht erfreuliche Konzerte zu berichten. In einem Lieder- und Klavierabend legte Ilse Wilck-Riemann mit dem Alleluja von Mozart, Schubertliedern und den Zigeunerliedern von Brahms beachtliche Proben stimmlichen Könnens und gestaltender Vortragskunst ab, während Alfred Gallitschke sich mit Brahms' Händelvariationen, sowie einigen Stücken von Chopin und Lizst als Pianist nicht alltäglichen Gepräges erwies. Der Cäcilienverein unter Musikdirektor Gremels beging Luthers Geburtstag mit einer wohlgelungenen Aufführung von Bruchs „Gustav Adolf", das Soloterzett war mit Martha Oppermann, Paul Bauer und Albert Fischer vorzüglich besetzt. Auch des 25. Todestages von Anton Bruckner wurde gedacht: Das F-dur-Quintett und die 6. Symphonie, beide unter Professor Corbachs Leitung hervorragend gespielt, machten das Konzert zu einer würdigen Gedächtnisfeier Im Dezember setzten dann auch die üblichen Kammermusiken in der Hochschule für Musik ein, deren erste Kauns Streichquartett op. 114 als Erstaufführung brachte. In knapper Form gehalten, birgt es doch eine Fülle schönster musikalischer Gedanken, die klar und übersichtlich gegliedert und in schmelzendem Wohlklang vorgetragen werden. Die beiden Mittelsätze erscheinen als die wertvollsten. Den Abschluß bildete Beethovens A-moll-Quartett op. 132; beide Werke fanden durch die Herren Corbach, Nowack, Merbach und Schilling (Corbach-Quartett) in feinem Zusammenspiel eine vorzügliche Wiedergabe, der auch das Mittelstück des Konzerts Bachs E-Dur-Sonate für Violine und Klavier (Prof. Corbach und Hedwig Nowack) nicht nachstand. Immerhin ist das alles erst der Auftakt, da das eigentliche Konzertleben erst im Februar, nach Abschluß der Theaterspielzeit, einsetzen wird.

Dr. Reichel

STETTIN Oper. — Von den drei Wagner-Aufführungen, die Kapellmeister Mehlich inzwischen herausbrachte, stand „Siegfried" am höchsten. Aus der Wiedergabe des „Tannhäuser", mit der man sich etwas zu sehr beeilt hatte, ist des uns leider wieder verlassenden Herrn Eggert ausgezeichneter Wolfram und die infolge Erkrankung in letzter Stunde von unserer Altistin Frl. Basst übernommene und zuverlässig durchgeführte Venus zu erwähnen. Aus gleichem Grunde sprang in den „Meistersingern" der nach dem Heldischen hin neigende lyrische Tenor Theurer als Stolzing ein und zwar mit ansehnlichem Erfolg. Neben Mergelkamps vollwertigem Sachs, der ganz Natur ist, und Schlez' fast zu raffiniert ausgemeißeltem Beckmesser hatten die neuen Kräfte — Schnaiter-Wanders munterer und fleißig studierter David, Frl. Menzels reizend ausschauendes doch sprachlich sehr verbesserungsfähiges Evchen — es nicht leicht. In einer sehr guten Aufführung des „Rosenkavalier" (Mehlich) bewährten sich glänzend in Gesang und packendem Spiel Frl. Merkers Marschallin und Frau Ebners Octavian. Auch Frl. Menzels Sophie erweckte gute Hoffnungen. Schade, daß der Bassist Schubert, der für den Lerchenau sonst viel mitbringt und sich eifrig bemühte, nicht über eine feinere Gesangs- und Spielkultur verfügt; dasselbe gilt für seinen Stimmkollegen Hagedorn. Was könnten sonst beide, auch durch die äußere Erscheinung begünstigt, mit ihrem an sich guten Material ausrichten! Das erwies sich so recht in der von Kapellmeister Reime besonders sorgsam vorbereiteten „Jüdin". Hier bestand Hagedorns Kardinal einigermaßen mit Ehren neben Antons Eleazar (eine seiner Glanzrollen) und Frl. Merkers hervorragender Verkörperung der Titelrolle. Die farblose Rolle der Eudora (Frl. Liebert) ist schwer mit

Leben zu erfüllen; um so mehr gelang dies der technisch wie musikalisch vollwertigen Künstlerin in „Traviata" wie in „Troubadour", in letzterem hatte sie in Eggerts Luna einen stimmlich ebenso fein geschulten Partner. Theurers stimmkräftiger Manrico schnitt noch besser ab in einer zweiten Aufführung neben Frl. Merkers Leonore. Ausgezeichnet war hier Frl. Bassts Azucena; auch die vollwertige Magdalena der Künstlerin in den „Meistersingern" muß erwähnt werden, nicht zu vergessen ihre zum Kabinettstück gestaltete Lady in „Fra Diavolo", den ebenso wie die zwei zuletzt genannten Werke Herr Reime dirigierte. Antons Titelheld zeigte sich — ein Beweis seltener Vielseitigkeit — auch diesem Stil in erfreulichem Maße gewachsen. Die Banditen (Schlez und Helmbach) waren von grotesker Echtheit, und die Operettensoubrette Frl. Delsarta, für ihre Kollegin von der Oper einspringend, bot als Zerline eine respektable Leistung. Des Oberspielleiters Clemens' Inszenierung leistete durchweg Rühmliches. Als Gast erschien in einer Aufführung des „Rosenkavalier" Herbert Stock von der Berliner Staatsoper und gab einen Ochs von jovialer Färbung, gesanglich-sprachlicher Überlegenheit und starker Eindruckskraft. Die Rich.-Wagner-Gedächtnisstiftung endlich veranstaltete im Stadttheater eine Festaufführung des „Rosenkavalier" mit Dresdner Gästen (Kimpel-Viereck, Merrem-Nikisch und Ermold) und der Leipziger Aline Sanden. Philipp Gretscher

* * *

Konzert. — Der Stettiner Musikverein, Dirigent Musikdirektor Robert Wiemann, brachte in seinem zweiten Chorkonzert Beethovens „Neunte". Brahms' „Schicksalslied" und Hugo Wolfs „Elfenlied" und „Feuerreiter" in prachtvoller Wiedergabe. Namentlich der letzte Chor erzielte eine große Wirkung. Das nächste Chorkonzert bringt Bachs „H-moll-Messe", die schon in früheren Jahren zu den besten Leistungen des Vereins zählte. Im vierten Sinfonie-Konzert gab Wiemann mit dem Stadtheater-Orchester Beethovens 7. Sinfonie und Wiemanns sinfonische Dichtung für Orchester „Erdenwallen" ein groß angelegtes Werk mit packenden Themen und gewaltigen Steigerungen. Wiemann ist ein genialer Baumeister; das Werk mutet an wie ein Dom aus Granitsteinen. Die großzügigen Motive und ihre mit allen Mitteln der Modernen durchgeführte Verarbeitung zeigen den Meister des Orchesters. Der Erfolg war beispiellos. In demselben Konzert spielte Anna Hegner Bruchs Violinkonzert in G-Moll mit stürmischem Beifall. — Einen Stettiner Komponistenabend gab der Lehrergesangverein, an dem Chöre von Lorenz, Beschnitt, Prost, Gretscher, Dombrowsky, Wiemann, Sololieder von Loewe, Hildebrandt und Böhlke und Klavierwerke von Hugo und Erich Rust zur Aufführung kamen. Der schönste Chor war Wiemanns „Ulanen", Text von A. de Nora, ein Werk, das leistungsfähigen Chören sehr willkommen sein wird. — Einen Abend mit eigenen Kompositionen bescherte uns Philipp Gretscher. Seine Werke haben wegen ihrer melodischen und harmonischen Vorzüge längst ihren Zug durch die Welt angetreten. Das Hauptwerk des Abends war „Der Bergkristall" nach einer Dichtung von Hildegard Voigt. Das Werk, in welchem Soli, Chöre und Rezitation wirkungsvoll wechseln, zeigt all die Feinheiten Gretscherscher Kunst; es wurde entzückend gesungen und erzielte einen durchschlagenden Erfolg. — Im Auftrage des Konzertbüros E. Simon konzertierten hier Frida Kwast-Hodapp, Lula Myß-Gmeiner mit Luise Gmeiner, Karin Branzell, und Friedrich Brodersen. Die Kammermusik war vertreten durch das Klingler-Quartett, das Budapester- und Leipziger Gewandhaus-Quartett. Die R.-Wagner-Gedächtnisstiftung gab einen Altwiener-Abend, ausgefüht durch das Kammerorchester des Philharmonischen Orchesters mit Else Knepel von der Berliner Staatsoper. Wir hörten Schuberts Forellenquintett, Lieder von Mozart, teilweise mit Kontrabaß-Begleitung (Lebrecht Goedecke) und Beethovens Septett op. 20; jedes eine hochwertige künstlerische Leistung. An Lautensängern genossen wir Kothe mit Tochter, Duis und Summer. Sepp Summer ist zweifellos das überragende Talent; schöne Stimme, virtuoses Lautenspiel, liebenswürdiger, charakteristischer Vortrag, das sind seine Vorzüge. Er gewann aller Herzen im Sturm. — Ein Konzert des Stadttheater-Orchesters unter Wiemann ist noch zu erwähnen, das u. a. „Zarathustra" von Strauß brachte. Der Ertrag war für die Gründung von Orchesterschulen bestimmt. Herm. Seeger

STUTTGART Schon vor sechs Wochen machte das Kultusministerium bekannt, daß es sich entschlossen habe, den Vertrag mit Fritz Busch inmitten seiner Laufzeit zu lösen, aber auch heute weiß man noch nichts Gewisses über die Nachfolge. „Verhandlungen sind eingeleitet," man kennt auch ungefähr ein halb Dutzend Namen von Bewerbern und Gewünschten, aber der Fall kann auch so kommen, daß irgendeine Nummer 7 auftaucht und die Sechse alle aus dem Feld schlägt. Wenn uns nur eine starke Hand beschert wird und ein Künstler, der seinen Beruf mehr seßhaft als ambulierend ausübt! Das Theater macht eine böse Zeit durch; zwar nicht der Besuch, wohl aber das Defizit ist gestiegen, und zudem kündigen sich in der Oper Personaländerungen an. Ein Nachfolger für Fritz Soot (Tenor) muß noch gefunden werden, Wilhelm Rode, der ausgezeichnete Bariton, hat sich trotz weitgehenden Entgegenkommens der Stuttgarter Leitung nach München locken lassen, die Zweite-Altistin-Frage ist noch nicht gelöst. Es wird viel gearbeitet, krampfhaft gearbeitet, möchte man sagen, aber der Spielplan ist nicht gerade sehr reichhaltig, und die Vorstellungen sind von verschiedener Güte. Obgleich „Die Vögel" von Braunfels sehr gut aufgenommen wurden und sich die Partien in den Händen ausgezeichneter Kräfte befanden, scheint dennoch die Nachwirkung des doch unbestreitbar feinen Werkes nicht gerade stark zu sein. Vielleicht weil der Text zu hohe Ansprüche stellt, indem die Grundidee des Buches sich nicht jedem klar genug mitteilt. Wir haben eben ein Publikum — genau wie anderswo —, das überhaupt erst in der Bildung zu einer Gemeinschaft begriffen ist, von einem einheitlichen, auf das Höhere gerichteten Geschmack kann man kaum reden. Mozart wird seit einiger Zeit viel gespielt. Unsere Bühne ist die Stätte einer feinen Mozartpflege, seit Bernhard Pankok den künstlerischen Rahmen zu mehreren Opern des Unvergänglichen geschaffen hat. Darüber wollen wir gewiß nicht das Musikalische vergessen. Unter E. Bands Leitung konnte man „Figaro" und „Così fan tutte" in wohltuend sorgfältiger Ausführung hören, in nicht ganz gleichem Maße auch das Jugendwerk „Bastien und Bastienne", welch letzteres Singspiel infolge künstlerischer Laune des Spielleiters O. Erhardt sich steif, marionettenhaft ausnahm, während bei der „Gärtnerin" noch die letzte Feile anzulegen gewesen wäre, um sie in tadellosem Schmuck herauszubringen.

Zum bedeutsamsten Ereignis im Konzertsaal wurde die Aufführung von Hans Pfitzners Romantischer Kantate. Nichts zeigt die Stellung, in welche Pfitzner hineingetrieben worden ist, deutlicher, als die gänzlich verschiedene Beurteilung seiner neuen Schöpfung. Es gab, sogar in Künstlerkreisen, fast nur glatte Ablehnung oder höchste Begeisterung. Zu verstehen war, daß man an der Verbindung einer Reihe einfacher Gesänge zu einem zweistündigen Ganzen Anstoß nahm, es bestand jedenfalls keine innere Notwendigkeit zu dem Verfahren, das Pfitzner an Eichendorff eingeschlagen hat. Mit diesem Spruch fällt aber Hans Pfitzner noch lange nicht, sein Liederspiel mit Orchester erträgt diese Kritik unschwer, denn man kommt in eine solch musikalische

Stimmung bei seinem Anhören, fühlt das leise Weh, aus dem diese romantischen Dichtungen entstanden, und kann sich so in den Geist des Werks hineinversenken, daß man wirklich ein inneres Erlebnis dabei durchmacht. Es scheint freilich, daß Pfitzner einem Hang zum Grüblerischen nachgibt, er ist ohnedies keiner, der seine Einfälle nur so aus dem Ärmel schüttelt, er schreibt manchmal umständlich und hält sich bei Einzelheiten lange auf. Das alles ist nicht zu verkennen, das andere aber auch nicht, daß er nämlich mit seiner Musik dem Bedürfnisse derer entspricht, denen es nicht um augenblickliche Eindrücke zu tun ist, sondern darum, etwas Nachhallendes und Nachwirkendes zu hören. — Die erste Aufführung (zwei Tage nach der Berliner Uraufführung) zeigte — wenigstens im Schlußteil — einige Unausgeglichenheiten, der Philharmonische Chor, verstärkt durch Sangesfreunde hielt sich aber im ganzen sehr gut, Fritz Busch faßte die große Masse von Ausführenden mit der stets bei ihm anzutreffenden Ungezwungenheit zusammen. Das Solistenquartett bestand aus den Damen Marg. Franke, Lydia Kindermann und den Herren Krauß (München) und Wilh. Rode.

In den Sinfoniekonzerten kam auch eine Neuheit an die Reihe, ein Orchestervariationenwerk von Rob. Müller-Hartung. Der Komponist geht verständliche Wege, und wer sich ihm anschließt, läuft nicht Gefahr, sich zu verlieren. Die Instrumentierung ist gut, mitunter nur etwas grell. Eine Aufzählung aller der Einzelkünstler, welche sich hier hören ließen, würde eine lange Reihe von Namen ergeben. Stuttgart kann sich über Mangel an Konzerten nicht beklagen. Der unlängst gegründete und eifrig um seine Ausdehnung besorgte Konzertbund versucht, in das zerfahrene öffentliche Musikleben heilend einzugreifen. Dieses Unternehmen, von dem die geschäftliche Seite natürlich nicht völlig zu trennen ist, hat den Musikkritiker Oswald Kühn zum Hauptpropagandisten. Es erhebt sich die grundsätzliche Frage, ob ein Kritiker, der im Verhältnis eines bezahlten Geschäftsführers zu einem Unternehmen steht, noch darüber öffentliche Kritik sich gestatten darf. Herr Kühn scheint über diese Frage anders zu denken als seine Kollegen.

Alexander Eisenmann

WARNSDORF (BÖHMEN)

Wie in allen Städten, so litt auch bei uns der Konzertbesuch unter den mißlichen Verhältnissen der Jetztzeit und an dem „Über den Appetit füttern" mit Konzerten. Zwei Stadttheaterdirektionen gingen innerhalb dreier Jahre flöten und überließen ihre Bücher mit dem traurigen Vermerk „Ausgetheatert" den Gläubigern. Allerdings die Unfähigkeit stand hier Pate. Nun aber hat die neue Leitung Hans Kalden, ein bekannter Dresdener Theaterliebling, das knarrige Getriebe wieder in Schwung gebracht und siehe da, es geht mit ausverkauften Häusern. Über das musikalische Leben will ich mich kurz fassen und vor allem des blinden Leipziger Tonkünstlers Hermann Kögler mit seinem tiefgründigen anschlagsverfeinerten Klavierspiel gedenken, der im hiesigen Lichtbild-Konzertsaal nachhaltigen Erfolg erzielte. Ebendaselbst hörte man den noch jugendlichen Klavierhelden Alfred Blumen, der ebenso, wie der Violinist Burmester sein Programm auf technisch höchst erreichbare Leistungen schraubt, aber das Herz dabei ziemlich kalt läßt. Einen eindrucksvollen Celloabend gab der Leipziger Künstler Professor Klengel mit Kögler am Klavier.

Im übrigen versorgte uns eine neugegründete Konzert-Direktion mit dem schönen deutschen Namen „Nobökondi" im Überdruß mit Konzerten, die fast ausschließlich passiv und schlecht besucht waren. Diese Veranstaltungen brachten allmonatlich ein Orchesterkonzert und einen Meisterabend. Die letzteren wurden teilweise abgesagt, weil das Interesse daran fehlte. Die philharmonischen Orchesterkonzerte aber werden unentwegt, ohne Sorge um den Besuch weitergeführt, da ja der Inhaber der Konzertdirektion selbst Dirigent ist und sicherlich auch gerne dirigiert. Das erste dieser Konzerte, welches mit vielversprechender Ankündigung die Erwartungen hochschraubte, enttäuschte. Am besten gelangen noch „Les Préludes" von Liszt. Das Orchester war aus drei Teilen zweier Reiche zusammengeholt und sollte mit ein bis zwei Proben höchste Kunst vermitteln können. Über die Zwischenkonzerte kann ich leider nichts berichten, weil ich ihnen fernblieb. Dem allerletzten Konzerte aber wohnte ich bei, um den inzwischen gemachten Fortschritt beobachten zu können. Leider war er nicht besonders zu verspüren. Wagner und Liszt standen auf dem Programm. Soviel meine persönliche Meinung in Betracht kommt, fanden gerade die Wagnerstücke, Vorspiel zu „Lohengrin", „Holländer"-Ouvertüre, „Tristan"-Vorspiel und „Isoldes Liebestod", welche an und für sich schon durch ihre herrliche Klangbildung und meisterhafte Instrumentation faszinieren, eine teilweise flaue Wiedergabe. Über Tempi und dynamische Ausdeutung ließe sich viel sagen; das Orchester klang manchmal führerlos, obwohl die Qualität der Musiker scheinbar eine gute ist. Die Lisztsche Polonaise Nr. 2 in E-dur und das bereits im ersten Konzert gehörte „Les Préludes" gelangen besser. Nebenbei bemerkt, gab es aber trotzdem reichlichen Beifall. Bei allen sonst anerkennenswerten Bestrebungen der „Nobökondi" ist es aber immerhin beschämend für unsere Stadt, daß durch sie ein geplantes Konzert des Leipziger Grotrian-Orchesters vereitelt wurde. Das gleiche Schicksal hätte auch das Konzert der Dresdner Philharmoniker ereilt, wenn nicht durch einen Kompromiß (Reuschel wird in Dresden als Gegenleistung dirigieren dürfen) die Angelegenheit geordnet worden wäre. Edwin Lindner, der geniale Dirigent mit seiner Dresdener Künstlerschar brachte in einem erhebenden Konzerte Max Regers Variationen über ein Mozart-Thema sowie die herrliche Tschaikowsky Sinfonie Nr. 5 zur glänzenden Wiedergabe. Über die Fähigkeiten Lindners als Dirigent zu schreiben, hieße Eulen nach Athen tragen. Auch einen solistischen Genuß gab es bei der Gelegenheit, indem der noch jugendliche erste Konzertmeister der Berliner Philharmoniker Dameck das Violinkonzert von Beethoven äußerst vornehm, tonschön und mit viel Verständnis zu Gehör brachte. Dieser Abend war ein musikalisches Ereignis für unsere Stadt, und man sehnt den Tag herbei, wo Lindner wieder zu uns kommt.

Karl August Appelt

WEIMAR

Das Musikleben Weimars stützt sich jetzt mehr denn je auf die beiden Pole: Deutsches Nationaltheater u. Staatliche Musikschule. Bedeutende Solisten machen einen Umweg um die Goethestadt, da der Weimaraner seinen musikalischen Bedarf im Theater eindeckt und allen ihm fremden Künstlern sehr zurückhaltend gegenübertritt. So wären nur die Klavierabende unseres einheimischen Pianisten und Pädagogen Bruno Hinze-Reinhold und des überragenden Viktor von Frankenberg und ein romantischer Abend des Havemann-Quartetts zu erwähnen; den letzteren nahmen wir mit um so wärmerem Dank auf, als seit Jahren kein bedeutendes Streichquartett in Weimar mehr einkehrte und das Quartett des Deutschen Nationaltheaters höchsten künstlerischen Anforderungen nicht Genüge tut, so sehr wir auch den guten Willen dankbar anerkennen, uns in jedem Jahr mit einem schönen Stück Kammermusik auch aus der neueren Zeit bekannt zu machen. Die Sinfoniekonzerte des Theaters unter der Leitung von Carl Leonhardt haben aufgehört, Feierstunden zu sein, so wie sie das unter Peter Raabes fortreißendem Künstlertum waren. Des 600jährigen Todestages Dantes gedachte man mit Liszts Dante-Sinfonie. Josef Pembaur spielte Liszts A-Dur-Konzert und zwei Tage darauf veranstaltete er zum 110jährigen Geburtstag seines Lieblings eine eigene Morgenfeier mit Lisztschen Werken, die aber

wieder einmal bewies, daß an Liszt vieles sterblich ist. Das zweite Sinfoniekonzert war den Russen Igor Strawinsky und Sergei Rachmaninoff gewidmet, von denen der erstere überflüssig war. Sollte es in Deutschland wirklich keine Meister geben, die eine Sinfonie im Schreibpult liegen haben, die so viel Werte in sich birgt wie die erste von Strawinsky? Die Ehre, dieses Werk im Deutschen Nationaltheater zum ersten Male in Deutschland zur Aufführung gebracht zu haben, ist nicht weit her. Dr. Ernst Latzko, ein technisch begabter, aber seelenloser Klavierspieler, der uns mit bewundernswerter Unverdrossenheit von der Theaterleitung jahraus jahrein vorgesetzt wird, spielte langweilig Rachmaninoffs zweites Klavierkonzert. Das dritte Sinfoniekonzert brachte eine Uraufführung, eine Seltenheit in Weimar: Karl Rorich, eine Vision für großes Orchester nach Böcklins „Toteninsel", op. 55, ein ernstes, tiefempfundenes Werk. Robert Reitz, der geschätzte Bachinterpret, spielte Busonis Violinkonzert. — In der Oper herrscht reges Leben. Hier ist Carl Leonhardt in seinem Fahrwasser. Leider ist der Spielplan eng begrenzt, es fehlt ein halbes Dutzend guter Sänger und Sängerinnen. Im Mittelpunkt des Spielplanes steht deshalb seit einem Vierteljahr „Peterchens Mondfahrt", so eine Art Märchenspiel, daß man jede Woche ein paarmal herunterspielt. Natürlich nahmen auch die Proben zu Pfitzner „Der arme Heinrich" und „Palestrina" viel Zeit weg. Beide kerndeutsche Werke erfuhren eine glänzende Wiedergabe, die auf die begeisterten Pfitznerverehrer Carl Leonhardt und den Opernregisseur Eugen Mehler, den Pfitznerschüler, zurückgeht. Von den Mitwirkenden nenne ich nur Friedrich Strathmann (Dietrich u. Borromeo), Theodor Strack (Armer Heinrich u. Palestrina) und vor allem das große Bühnentalent Mali Trummer (Agnes und Ighino). Als Einführung zum „Palestrina" ließ der grundmusikalische Hermann Saal die Missa papae Marcelli Palestrinas vom Opernchor singen, der mit dem glänzenden Orchester zum Stolz des Theaters gehört. Weiter gab's eine Reihe gut einstudierter Spielopern, in denen der neu verpflichtete Regisseur Alois Mora für lebendiges Spiel sorgte und mit manchem Schlendrian aufräumte.

Die Staatliche Musikschule begeht das 50jährige Jubiläum ihres Bestehens Ende Juni dieses Jahres. Der intelligente Frankfurter Sänger Carl Rehfuß will, vom Direktor der Anstalt Br. Hinze-Reinhold begleitet, in 4 Liederabenden die Entwicklung des deutschen Liedes von Haydn bis Mahler zeigen. Die Bläservereinigung der Staatskapelle (Otto Braun, Carl Geist, Robert Mohnhaupt, Georg Seidel, Alfred Weise) entzückte unter Mitwirkung der schier vollendeten Fleischer-Altschülerin Anna Dietrich-Bosch (Sopran) durch einen Kammermusikabend. Die Schüleraufführungen, besonders die unter der Leitung des Direktors stehenden Orchesterkonzerte, legten Zeugnis von der ernsten und künstlerischen Arbeit ab, die hier geleistet wird. Getrud Lehmann legte mit der verinnerlichten, ganz aufs Seelische eingestellten Wiedergabe von Beethovens G-Dur-Konzert Proben hoher Begabung ab. Richard Wetz, der nun ganz der Unsere geworden ist, hielt zu Liszts Geburtstag einen Lisztvortrag, worauf Hinze-Reinhold das 2. Jahr der „Wanderjahre" spielte. Dr. Otto Reuter

ZEITZ Das neue Jahr brachte in musikalischer Hinsicht einen recht verheißungsvollen Anfang. Herr Kapellmeister Barth hatte beim 4. Sinfoniekonzert ein Programm mit seltener zu hörenden Werken von älteren Meistern aufgestellt. Wenn auch die Ausführung der vorgetragenen Werke recht bemerkenswerte Leistungen des Orchesters darstellte, so wirkte der Abend infolge allzugroßer Reichhaltigkeit doch etwas ermüdend. Ob das Auftreten von 2 Solisten an diesem Abend erforderlich war, glaube ich mit gutem Gewissen verneinen zu können. Herr Konzertmeister Mangold trug die stimmungsvolle Gesangsszene von Spohr meisterhaft vor, während uns Frl. Tietge (Magdeburg) mit Liedern eines fahrenden Gesellen von Mahler bekannt machte, leider aber ohne die gerade hier so charakteristische Orchesterbegleitung. — Infolge plötzlicher Erkrankung des Herrn Kapellmeister Barth übernahm beim 5. Sinfoniekonzert Prof. Heinrich Laber-Gera die Leitung des Orchesters. Mancherlei Mißgeschick hatte dieses Konzert zu erleiden. Infolge des Verkehrsstreiks mußte die notwendige Verstärkung der Streichinstrumente ausbleiben, ebenso der Solist, Prof. Julius Klengel. Prof. Laber führte seine schwierige Aufgabe mit Energie und Umsicht aus und erntete lebhaften Beifall. Zum Gedächtnis des unvergleichlichen Arthur Nikisch erklang dessen Lieblingswerk, die 6. Sinfonie von Tschaikowsky, für diesen besonderen Fall glücklich gewählt. Der zweite Teil brachte Werke von Wagner, wobei die zarte Stimmung des „Siegfried-Idylls", von der „Holländer"- und „Tannhäuser"-Ouvertüre umgeben, wesentlich Einbuße erlitt. Die bei diesen beiden Werken bemerkbaren technischen Mängel waren wohl den infolge ungünstiger Umstände fehlenden Proben zuzuschreiben. — Einen wohlgelungenen Konzertabend brachte der Konzertverein mit seiner 4. Aufführung. Drei Leipziger Künstler — Margarete Peiseler-Schmutzler, Oskar Lassner und Hans Belz — wirkten hier harmonisch zusammen und wußten mit ihren Vorträgen rauschenden Beifall der begeisterten Zuhörerschaft auszulösen, der insbesondere dem als Solist und Begleiter in hervorragendem Maß beteiligten jungen Pianisten Beltz zuteil wurde. Rudolf Winter

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für die Schriftleitung: Musikdirektor Carl Ettler, Leipzig / Druck: Oscar Brandstetter, Leipzig

Musikalische Rundschau

Musikberichte aus deutschen und anderen Städten

Erscheint in zwangloser Folge als Beilage der

Zeitschrift für Musik

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers unter Quellenangabe gestattet

Leipzig, den 8. Juli 1922 | Nummer 3 | Verlag der Zeitschrift für Musik

Altenburg S.-A. Das außerordentlich fleißig arbeitende Landestheater brachte als wichtigste Opernneuheit Schrekers "Schatzgräber" unter der musikalischen Leitung von Klaus Nettstraeter heraus. Korngolds „Tote Stadt" soll die Spielzeit abschließen. In den Konzerten des Landestheaters erlebte eine sinfonische Dichtung für Orchester von Kurt Peters „Arkadien" (nach einem Gedicht von Zinkgräf) ihre Uraufführung, ebenfalls unter Nettstraeters Leitung. Das freundlich aufgenommene Werk enthält gesunde Gedanken und bewahrt in der Wahl der Mittel Mäßigung. Zu zahlreich für die kleine Stadt war das Angebot von Oratorien. Die Singakademie unter Musikdirektor Landmann hatte im Winter die Schöpfung, u. a. unterstützt von Lotte Leonhardt mit ihrem herrlichen Sopran, aufgeführt und bot dann zur Feier ihres 60-jährigen Bestehens Bruchs „Gustav Adolf" mit Alfred Kase, Paul Papsdorf und Leni Stein als Gästen. Dazu kam Gläsers „Jesus", den Kantor Börner mit dem Kirchenchor aufführte. Eine größere Zusammenarbeit der Vereine wäre zu wünschen, so sehr auch ihre Arbeit im einzelnen anzuerkennen ist. So bemühte sich der Männergesangverein unter Gymnasialmusiklehrer Rödger erfolgreich um eine Wiedergabe von Reineckes „Hakon Jarl". Sehr verdienstlich ist das Bestreben der Kunsthandlung Brauer, gute Solistenkonzerte als Morgenfeiern zu veranstalten, in denen unter anderen Télémaque Lambrino und das Streichquartett des Weimarer Nationaltheaters zu Gaste waren. Das Städtische Orchester (Leitung F. Hermann) bot in seinen Abonnementskonzerten gute Durchschnittskunst, und Kirchenmusikdirektor Wähler hat durch unentgeltliche Orgelkonzerte mit Solisten der kirchlichen Musik eine Gemeinde geschaffen. Dr. Buchmann.

Aschersleben Musik. Kammerspiele wurden am 24. und 25. April im Bestehornhause aufgeführt. Am ersten Abend gab es das Biedermeierlustspiel „Der Herr Doktor", ein recht unterhaltendes Spiel mit den hübschen Weisen Franz Schuberts, ferner „Johann, der muntere Seifensieder" von Dr. Erich Fischer, ein Spiel mit vielen Volksliedern, zum Preise des Gesangs, und „Ein Roman in der Waschküche", Musik von Karl Ditters von Dittersdorf, ein recht humorvolles Waschweibergeschwätz. Zu bewundern ist die Fertigkeit, die öde Waschküche so gut auszunutzen. Der zweite Abend brachte eine lustige Dorfgeschichte „Die zerrissene Hose", Musik von Erich Fischer, dann einen Schwank „Das Engagement", Musik von Johann Reichardt, mit sehr guten launigen Einfällen, und ein vorzügliches Lustspiel „Seine Schwester", Musik von Jaques Offenbach. Sämtliche Stücke sind recht einfach aber anmutig gehalten, mit liebenswürdigem Humor ausgestattet, haben hauptsächlich Betrug oder Verwechslung zum Grundgedanken und spielen meist in der guten, alten Zeit. Um die Darstellung machten sich Cläre Jache, Anni Charas, Herbert Neustadt und Max Mensing verdient. Am Flügel begleitete Herr Mela Kossony. K. Voigt.

Baden-Baden Das Fundament, auf dem das Musikleben Baden-Badens beruht, ist das städt. Orchester, das unter Musikdirektor Paul Heins Leitung seine hohen künstlerischen Qualitäten anläßlich des Brahms-Festes, zum 25 jährigen Todestage des Altmeisters veranstaltet, vor allem bei der Wiedergabe der Sinfonien in C-Moll und D-Dur, ganz hervorragend bewies. Paul Hein versteht es, dem Orchesterkörper wundervolle Klangfarben zu entlocken und, ohne an Individualität einzubüßen, sich den Intentionen des Meisters pietätvoll unterzuordnen. — Die Brahmswoche brachte in sechs Konzerten eine ausgezeichnete Übersicht über alle Schaffensgebiete Brahmsscher Kunst, nur dem Liederkomponisten wurde man nicht gerecht. Das Hauptgewicht war auf die Kammermusik gelegt worden, deren Interpreten keine Geringeren als das Rosé-Quartett und das Professoren-Trio: Karl Flesch, Hugo Becker, und Karl Friedberg waren, die mit der Wiedergabe der Streichquartette op. 51 (C-Moll und A-Moll), op. 67 (B-Dur), der Trios für Klavier, Violine und Cello op 8 (H-Dur), op. 87 (C-Dur), op. 101 (C-Moll) und schließlich des Klavierquartetts op. 25 (G-Moll), (letzteres unter Mitwirkung unseres einheimischen Bratschisten Gerhard Herz), eine ganze Welt voll Schönheit erschlossen. Als vorzüglicher Brahms-Interpret und Poet am Klavier erwies sich Karl Friedberg auch in einem eigenen Klavierabend und in einem Abend zusammen mit Karl Flesch (Violine) und Hugo Becker (Cello), mit denen er die Geigensonate op. 108 (D-Moll) und die Cellosonate op. 38 (E-Moll) zu Gehör brachte. Brahmssche Vokalmusik war mit den Liebeslieder-Walzern op 52 und den Zigeunerliedern op. 103, vorgetragen vom Ludwig Heß-Vokalquartett, vertreten. Die Wiedergabe der Gesänge war bedeutend, vor allem in der eminent feinsinnigen und plastischen Ausfeilung der Lieder, der Zusammenklang der Stimmen dagegen befriedigte weniger. Ludwig Heß sang außerdem mit den Resten eines einstmals herrlichen Tenors, dafür aber mit viel Kultur zwei „Magelonen-Lieder". — Ein besonders gepflegter Zweig unseres Musiklebens ist der Chorgesang. So hatten wir eine ganz ausgezeichnete Aufführung der „Legende von der heiligen Elisabeth" von Liszt des Badener Chorvereins unter der musikalischen Führung von Paul Hein und unter Mitwirkung von Emmy Streng (Leipzig), Richard Breitenfeld, Marie Krebs (Frankfurt) und Alfred Paulus (Stuttgart). Die Konzerte der Vereine Aurelia (Otto Haltener), Frohsinn (Otto Schäfer), und Hohenbaden (Braun) sind jedesmal künstlerische Ereignisse und zeigen, wie ernst es hier mit der Pflege des deutschen Liedes genommen wird. Das 25jährige Bestehen des Gesangvereins Frohsinn wurde mit einer ganz prachtvollen Aufführung des „Fritjof" von Bruch gefeiert, bei welcher der feinsinnige Dirigent Otto Schäfer wohlverdiente Lorbeeren erntete. — Mehr und mehr an künstlerischer Bedeutung gewinnt unser einheimisches Streichquartett (Karl Aßmuß, Alphons Stennebrüggen, Gerhard Herz, Ludwig Hartwich), das im Laufe des Winters

verschiedentlich mit sehr sorgfältig einstudierten und klanglich fein abgestimmten Quartetten alter und neuer Meister vor die Öffentlichkeit traten. Als vorzüglich geschulte Kammermusikpianistinnen bewährten sich auch Marg. Stennebrüggen, Olga Schnepf, und Eugenie Uebel. Von auswärtigen Künstlern seien u. a. Paul Grümmer (Cello), Josef Pembaur und Otto Weinreich (Klavier), Lilly Hafgren, Charles Cahier, Heinrich Hensel (Gesang) genannt, die teils im Rahmen von Sonderkonzerten, teils in selbständigen Veranstaltungen die Zuhörer begeisterten.

In der Oper erregten die von Ludwig Sievers-Frankfurt entworfenen, kubistisch-expressionistischen Bühnenbilder zu Verdis „Aida", für die ein hiesiger Kunstfreund, Kommerzienrat Fremerg, eine erhebliche Summe gespendet hatte, lebhafte Zustimmung beim Publikum und Widerstand bei der Kritik. Die musikalische Leitung hatte Erich Band-Stuttgart, dem bei aller Musikalität und Stilsicherheit jedoch das Mitreißende, der Aufschwung fehlte. Die solistische Besetzung war beide Male gewährleistet durch Otto Fanger, Walter Schneider, Reinhold Fritz, Lydia Kindermann, Senta Erd, Adolf Permann, Emmy Streng. — Als ein loses Blatt am Baum der Musik kann man schließlich die von Dr. Erich Fischer geleiteten musikalischen Kammerspiele bezeichnen, die in kleinen Singspielen Wort und Klang in kunstloser Art verschmelzen und nur eine Ergänzung der Schwank- und Operettenliteratur bilden.

Inge Karsten.

Barmen Unter den von unserm früheren Kapellmeister Erich Kleiber diesen Winter geleiteten Konzerten der Konzertgesellschaft gehört die Aufführung der Matthäuspassion zu den wohlgelungensten, sowohl was Sicherheit und Ausdruckskunst der Chöre, als auch Feinfühligkeit der Orchesterbehandlung anbetrifft. Im Solistenquintett — G. A. Walters, Julius Gleß, Richard Lüttjohann, Anna Stronck-Kappel, Paula Werner-Jenssen — zeichneten sich J. Gleß und A. Stronck vorteilhaft aus. Eine Glanzleistung war die Darbietung von Beethovens 9. Sinfonie; viel Anklang fand Mozarts Violinkonzert (K. V. 271 a), namentlich in dem schönen Andante und dem im ländlich-volkstümlichen Tone gehaltenen Schlußrondo. — Zu einem musikalisch heiteren Abende gestaltete sich das 4. Sinfoniekonzert, wo unter E. Kleibers umsichtiger Stabführung Mendelssohns Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine, Haydns D-Dur Sinfonie Nr. 5, K. Maria von Webers Klarinettenkonzert (von Karl Kroll mit hübschen Gesangstone gespielt) und J. Strauß' Dorfschwalbenwalzer gefällig zum Erklingen kamen. — Zum Gedächtnis des 25. Todestages von J. Brahms hörten wir im 5. Sinfoniekonzert, von A. Höhne umsichtig geleitet, dessen 4. Sinfonie, worin das Andante in verklärter Schönheit erklang. Schön gelang W. Kriege das Adagio in L. Spohrs selten gehörten, an manchen Stellen klassisch klingendem E-Moll Violinkonzert. Wieniawskis Faust-Fantasie, welches Gounod'sche Motive verwertet, ist nur von äußerer Wirkung und ohne tiefen Gehalt. Diesem welschen Machwerk gegenüber wirkt die an Volks- und Studentenlieder anknüpfende „Akademische Festouvertüre" von J. Brahms kernig-deutsch. — Auf dem 2. Künstlerkonzert der Konzertgesellschaft lernten wir die Münchener Sopranistin Grete Stückgold kennen. Klangfülle und Gefühlsausdruck traten zutage in den Liedern von Schubert, Mendelssohn, Brahms, Mozart, Wolf, Loewe, Strauß, Mahler, welche sinnig in drei Gruppen eingeteilt waren: Frühlings-, heitere und Liebeslieder. Als Meister der Vortragskunst trat Dr. Wüllner in Dichtungen von Goethe, Shakespeare und Märchen von Andersen auf. Von besonders starker Wirkung ist Wüllners Mimik im Zauberlehrling, Wanderers Nachtlied u. a. Die Gesellschaft für Kammermusik in Barmen-Elberfeld hatte das Berber-Quartett aus München eingeladen. Außer Beethovens 6 sätzigem B-Dur-Quartett op. 130 wurde im Verein mit Frau Ellen Saatweber-Schlieber das hier noch unbekannte Klavierquintett op. 42 in Cis-Moll von Zilcher vorgetragen. Das letztere ist in 3 Teilen leidenschaftlich bewegt, oft choralartig gesetzt; in weihevoller Stimmung klingt es in den Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" aus. Diese empfindungsstarke Neuheit verdient allgemeine Beachtung. Das Frankfurter Rebner-Quartett trug uns Quartette von Mozart, Beethoven und Schubert vor; es zeichnete sich aus durch reine Intonation, schöne Ausdrucksfähigkeit und stilvolle Erfassung der musikalischen Idee. Einen sehr starken Erfolg hatte der Berliner Pianist Eduard Erdmann, der nicht nur über eine musterhafte Technik, sondern auch über ein hohes Maß künstlerischen Gestaltungsvermögens verfügt. Außer ansprechenden 6 kleineren eigenen Kompositionen, hörten wir Sachen von Modest Musorgski und eine interessante Naturtrilogie (Einsamkeit, am Kurischen Haff, Nacht am Meer) des ostpreußischen Tondichters Heinr. Tiessen. Zwei gefühlvolle Lieder Erdmanns und drei fein empfundene Weisen von Margarete Garina sang F. Köhn-Willimek (Berlin), welche indes nur zum Teil den Ansprüchen genügte. Hohe Aufgaben hat sich der von Elisabeth Potr geleitete Madrigalchor gestellt und versteht sie in wahrhaft künstlerischer Weise zu lösen. Auf einem „Madrigalabend" sang der Chor erlesene Gesänge eines H. L. Haßler (Preis der Liebsten), J. Regnart (Trennungsschmerz), O. Lassus (Miserere, Verbum caro), H. Isaak (Abschied von Innsbruck), H. Fink (Werbung), ein altes Minnelied „Lieblich hat sich gesellet" aus 1450, D. Friderici (drei gute Dinge, Das Hennlein). Die Solisten E. Feuermann-Köln (Cello), P. Ollendorff-Barmen (Tenor) vervollständigten in beifällig aufgenommenen Darbietungen die reichhaltige Veranstaltung durch das Konzert D-Dur (Cello) von Tartini, Suite C-Dur von Bach, Sachen von Mozart und Locatelli sowie durch eine Kirchenarie von Stradella, eine Arie aus Judas Makkabäus von Händel. Sehr sinnig und zu reichhaltigster Wirkung gestaltete sich die vom Madrigalchor veranstaltete Brahms-Gedächtnisfeier. Die Auswahl der aufgeführten Werke — B-Dur-Sonate für Klavier und Violine, drei ernste Gesänge für Chor, Rhapsodie op. 119, 2 ungarische Tänze, 2 vierstimmige Gesänge mit Klavierbegleitung, u. a. — geben ein anschauliches Bild von dem Leben und Wirken des Künstlers, dessen ganzes Wesen durch und durch deutsch ist. — Stunden weihevollen Genusses bescheren allemal die geistlichen Abendmusiken des Bachvereins. Der 34. Abend verzeichnete neben Choralbearbeitung von M. Praetorius die Fuge Es-Dur, das Präludium Es-Dur von Bach, die Motette „Sei Lob und Preis", eine Arie für Alt desselben Meisters, Gesänge für Alt von Franck, Kopp, Bach, u. dgl. An der Ausführung war mit bestem Gelingen Magdalene Wolter-Pieper (Düsseldorf) beteiligt. Die 35. geistliche Abendmusik galt dem Andenken Brahms', von dem Elli Sendler (Berlin) gefühlvoll 2 Gesänge mit Orgel, der Chor 2 Motetten, G. Deetjen (als Leiter des Bachvereins) 2 Choralvorspiele musterhaft vortrug. — Die von der Siewertschen Musikschule eingerichteten Musikabende erreichen voll und ganz ihr gestecktes Ziel, gute klassische Musik ins Volk zu bringen. Die letzten Konzerte verzeichnen Vokal- u. Instrumentalwerke von Mendelssohn, Brahms, Herzogenberg, unter Beteiligung des Kammerchores von H. von Schmeidel, E. Saatweber-Schlieper und des Berliner Domchores, der u. a. Palestrinas 6 stimmige Missa Papae Marcelli glockenrein sang. — Aus der Fülle kammermusikalischer Veranstaltungen ist noch ein Sonatenabend von K. Flesch und E. Saatweber-Schlieber hervorzuheben. Mit seelischem Ausdruck spielten die beiden Künstler Mozarts D-Dur-Sonate, Brahms' Violinsonate G-Dur, Schumanns A-Moll-Sonate. Reichen Zuspruch fand ein Liederabend unserer früheren Opernsängerin Mona Masselter (Duisburg); ihre hoch-

entwickelte Gesangskunst fand beseelten Ausdruck in Liedern von Mozart, Schumann, H. Wolf, M. Reger und E. Kleiber. — Eine umfangreiche Vortragsfolge bot das Konzert der „vereinigten Gesangvereine Barmen“ unter Leitung von A. Ahrweiler; wir hörten Männerchöre von Attenhofer und Hegar, gemischte Chöre von Beethoven u. a. Sologesänge (vorgetragen von Änne Niemann und Josef Bergwinkel) von Mozart und Beethoven, Webers Oberonouvertüre u. dgl. Das Gebotene fand den lautesten Beifall einer großen Zuhörerschaft. Nach Form, Inhalt und Ausführung war das Osterkonzert des Oberbarmer-Sängerheims (Dirigent L. Siefener) im besten Sinne des Wortes „volksbildend“, wie die Eintrittskarte es bezeichnete. Der trefflich geschulte und aus bestem Material bestehende Chor sang Chöre von M. Bruch und Hegar, die bekannte, tüchtige Elberfelder Sängerin Grete Korten mit tiefem Gefühl, vorbildlicher Atemtechnik und musterhafter Aussprache 3 Osterlieder von Courvoisier, Frühlingslieder von Schubert, Schumann, Mendelssohn; der Essener Kammersänger Bruno Bergmann mit prachtvollem, umfangreichen Baßbariton Lieder von Brahms und H. Wolf.

H. Oehlerking.

Braunschweig Viel Neues und Erfreuliches ist diesmal aus der alten Welfenstadt nicht zu melden. Von den Versprechungen ist fast nichts in Erfüllung gegangen, nur wenig hat sich entfaltet, und das Wenige wie klein und kurz! Die hier nach Neujahr stark auftretende Grippe schien es besonders auf die Stimmorgane der Opernmitglieder und des Singorchesters abgesehen zu haben; für die Solisten ließ sich aus den benachbarten Städten allenfalls notdürftiger Ersatz schaffen, der Chor stand aber lange Zeit auf der Höhe desjenigen des 2. Akts im „Postillon von Lonjumeau“, der Rest ist also Schweigen. Um mit wenig Mitteln und Personen möglichst viel zu erreichen, frischte Generalmusikdirektor Carl Pohlig „Die Entführung aus dem Serail“ auf und erzielte dank der vorzüglichen Leistungen von E. L. Hartmann, E. May, R. Stieber, E. Zimmermann und L. Corvinus mit Mozarts Jugendwerk glänzenden Erfolg und stets ein ausverkauftes Haus. Am 17. Januar 1822 erschien „Der Freischütz“ zum ersten Male auf der hiesigen Bühne in außergewöhnlich glänzender Ausstattung, die immer wieder erneuert wurde, solange die Herzöge mit ihren Millionen hinter dem Spielleiter und Theatermaler standen. Das 100jährige Jubiläum sollte nicht nur durch eine musikal. Aufbesserung, sondern auch durch eine neue Aufmachung gefeiert werden: ersteres gelang vollständig; letzteres mißlang in gleicher Weise. Der Helden- und lyrische Tenor, Peter Unkel und R. Stieber, die seriösen Bässe Ad. Jellouschegg und L. Corvinus wechselten als Jägerburschen, C. Pohlig feiert mit der Ouvertüre stets einen besonderen Triumpf. Der Oberspielleiter Benno Noeldchen sagte in einer Vorbemerkung, daß nicht der äußere, direkte Verkehr mit dem elementaren bösen Geiste, sondern das Prinzip des Guten und Bösen im Menschen in seinem inneren seelischen Kampfe behandelt sein soll und strich kurzerhand Samiel; von dem armen Teufel blieb nur der Name mit 3 Sternchen dahinter auf dem Theaterzettel. Der größte Teil der Wolfsschluchtszene wurde zu einem Monolog Kaspars mit wahrhaft erfrischendem Humor, z. B. wenn sich der Jägerbursche bei des Zauberers Hirngebeinen selbst ruft, sich für die eigene, treffliche Bedienung bedankt oder beklagt, daß er sich warm gemacht, endlich vor dem Tode wundert, daß er selbst schon da ist. Es wurde geschossen, obwohl man an die Freikugeln auch nicht mehr glaubt; unsere Leitung ging also nicht so weit wie die in Wien am 3. Oktober 1821, wo man zur Armbrust seine Zuflucht nahm, weil der Kaiser wie Damian im „Trompeter von Säkkingen“ das Schießen nicht vertragen konnte; damals spielte Samiel „an der schönen, blauen Donau“ wenigstens als „Stimme eines bösen Geistes“ mit, an der Oker müssen ihn jetzt die Darsteller durch Bauchrednerkünste zu ersetzen suchen. Dabei kann aber der Dirigent mit der für jede der beiden Personen so charakteristischen Musik beim besten Willen unmöglich folgen. Von Webers Vorschriften war natürlich keine beachtet worden; aus dem freundlichen Jagdschlößchen wurde eine kahle Klosterzelle mit dem Bilde des Vorfahren über dem Fenster. Der 3. Akt hat keine Verwandlungen mehr, die Vereinfachung dafür aber große Schattenseiten; denn Agathe singt die Cavatine, wie ein Peripatetiker unter Bäumen wandelnd, im Walde, wo sie auch die Brautjungfern empfängt, die Spinnräder und kleine geputzte Bäumchen als Hochzeitsgeschenke dorthin bringen.

Auch das Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ und des Bayreuther Meisters bestimmte Vorschriften sind der Jugend ein längst überwundener Standpunkt. Da nach Wolfram v. Eschenbachs Original und Lohengrins Erzählung vom Himmel alljährlich eine Taube herab schwebt und den von den Engeln niedergebrachten Gral mit neuer Wunderkraft begabt, hat für Braunschweig das ganze Mysterium keinen Sinn, denn das Sinnbild des Geistes ist als sinnwidrig hier abgeschafft. Der Zaubergarten steht wahrscheinlich in ganz Deutschland einzig da, 5 ganz gleiche rote Kakteen an jeder Seite, in Größe und Form an Schneeschuhe erinnernd, bilden den Vordergrund des Bildes, das im Hintergrund ein massiver Zaun aus zugespitzten alten Eisenbahnschwellen abschließt. Die blumige Aue folgt als würdiges Seitenstück. Die hiesige Kritik hat sich einstimmig gegen einzelne Freveltaten ausgesprochen, ohne jedoch etwas zu erreichen. Wie Brennus sein Schwert in die Wagschale warf, tritt vielleicht ein Fachmann mit gleichem Erfolge für die Abwehr der monarchistischen und bolschewistischen Neigungen ein. Das größte Verdienst um die würdigen Aufführungen erwarb sich C. Pohlig, der von Elsa Alsen (Kundry), Peter Unkel und R. Stieber (Parsifal), E. Hunold (Amfortus), Th. Frorath (Klingsor), A. Jellouschegg und L. Corvinus (Titurel — Gurnemanz) vorzüglich unterstützt wurde, den Chor verstärkte der Braunschweiger Lehrergesangverein. „Der ferne Klang“ von Schreker rückt immer ferner und ist jetzt für Ende Mai in Aussicht gestellt, um die trostlose Spielzeit würdig abzuschließen.

Für die Abonnementskonzerte der Landestheaterkapelle wünschte eine kleine Partei auch Gastdirigenten. Die Generalmusikdirektoren M. von Schillings und Paul Scheinpflug enttäuschten und stellten C. Pohligs Vorzüge in noch helleres Licht. Furtwängler sagte ab und Nikisch starb, unser Dirigent übernahm also die beiden letzten Abende mit einer klassischen und einer modernen Vortragsfolge. Mit jener erzielte er vollen Erfolg. Lonny Epstein-Köln, erwies sich an diesem Abend in Mozarts Konzert (C-Moll) als poetisch empfindende Pianistin; mit dieser fand er wenig Gegenliebe. Gertrud Wolf (Berlin) sang, von der Komponistin begleitet, 10 japanische Lieder von Grete Gigler v. Zieritz, die in kleinem Raume und geringer Zahl sicher besser als im Theater wirken. Die erotische Tonsprache ist in allen Äußerlichkeiten geschickt nachgeahmt, entspricht einstweilen dem deutschen Empfinden aber noch zu wenig, um tieferen Eindruck zu machen; sie wurde als eigenartige Tonspielerei aufgenommen, von der Sängerin als solche, nicht als Sprache des Herzens, behandelt. Des Dänen R. Simonsen sinfonische Dichtung in 2 Sätzen „Kampf gegen die Knechtschaft“, und „Verheißung“ erlebte hier vielleicht die erste und letzte Aufführung in Deutschland; als schüchterner Beifall einsetzte und der Komponist auf der Bühne erschien, um der Landestheaterkapelle zu danken, erhob sich zischender Widerspruch. Ein näheres Eingehen auf das Werk erübrigt sich. Glazounow schoß mit der 7. Sinfonie den Vogel ab. Die Musikflut ebbt allmählich ab, Obermusikmeister H. Garbe vermittelte im zehnten (letzten) Konzert mit seinem Philh. Orchester noch eine gute Wiedergabe der König Lear-

Ouvertüre von Berlioz und der 1. Sinfonie (C-Moll) von Bruckner. Herr Walter Wachsmuth will seine zehn musikal. Erbauungsstunden mit einem Scheinpflug-Morgen, zu dem der Komponist seine Mitwirkung zugesagt hat, schließen. Der Lessingbund lud für seine letzten Konzerte das Lambinon- Barmas- und Klingler-Quartett (Berlin) ein. Der Braunschweigische Lehrergesangverein führte unter Prof. J. Frischen (Hannover), Händels „Messias", der Bachverein unter Musikdirektor A. Therig, „Acis und Galathea", sowie „Der zufriedenstellende Aeolus" von Bach auf. Viele auswärtige Künstler kamen hierher und sind wohl ausnahmslos mit starkem Fehlbetrage weitergezogen. Am günstigsten schnitten ab Lonny Epstein, Singer, Demetriescu, Viktor von Frankenberg, denen sich unsere Pianistinnen Emmi Knoche, Gertrud Plock und Maria Osterloh erfolgreich anschlossen, ebenso die Sängerinnen Lena Heinemann, G. Laski, Hedwig Rose und Albine Nagel. Die Orgelkonzerte des Domorganisten Walrad Guericke nehmen eine besondere Stellung ein, der Dom Heinrich des Löwen ist stets bis auf den letzten Platz besetzt. In den großen Männergesangvereinen herrscht reges künstlerisches Streben. Zum Teil boten sie in den letzten Konzerten hervorragende Leistungen. Auf diesem Gebiete ist der Wiederaufbau vollendet. Der ab 1. Mai als Konzertmeister des Landestheater verpflichtete Herr Ashauer aus Rostock sieht sich leider krankheitshalber genötigt auf die Stelle zu verzichten. Es muß deshalb ein neuer Wettbewerb ausgeschrieben werden. Ernst Stier.

Bremen **Das Brahmsfest der Philh. Gesellschaft.** Das Fest ist verrauscht. Es brachte in einer Woche fünf große Konzertabende. Es wurde eingeläutet mit der vorausgenommenen Ernennung Prof. Ernst Wendels zum Bremer Generalmusikdirektor und fand einen dichterischen Ausklang in des bekannten Dichters Rud. A. Schröders formvollendeten Versen auf den Dirigenten — Verse deren Überschwang ein Nikisch, wenn sie ihm gesungen worden wären, wahrscheinlich mit einem abwehrenden: Zu viel! Zu viel! beantwortet hätte. Glücklicherweise fand der Personenkultus ein übergewaltiges Gegengewicht in den von den freundlichsten Geistern der Kunst vor jedem Mißklang beschützten Konzerten selber, in denen ausschließlich Brahms das Wort führte. Hier in Bremen ist Brahms nicht erst seit seinem Tode vor 25 Jahren von einer engeren Gemeinde groß gekämpft worden. Seitdem das deutsche Requiem hier seine Uraufführung unter Karl Reinthaler im Jahre 1868 erlebte, gewann die tiefinnerliche, von keuscher Schönheit und verwandtem norddeutschen Ethos getragene Musik dieser, trotz Wien und der Liebeswalzer, niedersächsisch und schwerblütig gebliebenen Musikerseele nach und nach alle Herzen. Dieser Brahms-Empfänglichkeit hat aber erst Prof. Ernst Wendel die Erfüllung und das feinste Verstehen gebracht. Denn wenn je das oft leichtfertig gebrauchte Wort von der Kongenialität des Nachschöpfers paßte, so ist das hier bei Wendel als Brahmsdirigent der Fall. Er belebt und beweist die innere persönliche Notwendigkeit der besonderen sinfonischen Architektur, der eigenartigen Plastik und, was am wundersamsten ist, auch die gedämpfte Farbengebung der Brahms'schen Instrumentation. Es sind die hohe norddeutsche Sehnsucht und die norddeutsche Verstandes-Klarheit, die hier in künstlerische Visionen gebannt sind. Und der Umstand, daß ein so prädestinierter Dirigent bei diesem großangelegten Brahmsfest mit einem prädestinierten Brahmspublikum zusammentraf, brachte den ganz ungewöhnlichen und für Bremens Musikleben und seinen Ruf als Musikstadt hochbedeutsamen Erfolg des Festes zustande. Die musikalischen Ereignisse und Ergebnisse im einzelnen zu würdigen, ist hier nicht möglich. Einige Hauptmomente aus dem vortrefflich aufgebauten und ohne jeden Zwischenfall durchgeführten Programm mögen herausgegriffen werden: An der Spitze der Aufführungen stand naturgemäß das Deutsche (fast hätte ich gesagt das Bremische) Requiem und die erste Sinfonie, die unvergänglichsten und reifsten Früchte seines Genius, der, im Gegensatz zu manchem andern, so rasch seine volle Eigenart fand. Dieselbe Stileinheit zeigen die beiden bekanntesten und doch zeitlich so weit auseinanderliegenden Kammermusikwerke, das A-Moll-Streichquartett (op. 52,2) und das Streichquintett (op. 111). Es stellt der feineren musikalischen Empfänglichkeit des Publikums das beste Zeugnis aus, daß die Begeisterung der des ersten Festabends nichts nachgab... Eine besonders schwierige Aufgabe, wegen ihrer scheinbaren akademischen Sprödheit, bleibt die tragische Ouvertüre, die das dritte Konzert einleitete. Prof. Wendel gab ihr ein großartiges Pathos, das über alle Bedenken hinwegriß. Die dann folgende zweite Sinfonie hatte natürlich leichteres Spiel. Danach erklang noch das selten gehörte und oft getadelte Doppelkonzert für Geige und Cello, in dem beide Instrumente in ideale Konkurrenz treten. Die geistessprühende Verve der beiden Virtuosen (Prof. Klingler und Max Baldner) machte die vom Orchester in glänzender Unterordnung begleitete Aufführung zu einem Ereignis. Ein weiterer Abend zeigte Brahms als Liederkomponisten, wie überhaupt das Riesenprogramm in seinem geschickten Aufbau den großen Chormeister, den Sinfoniker, den Meister des Liedes und der Kammermusik zeigte. Als Gesangsolisten glänzten die ersten Namen. Außer J. von Raatz-Brockmann und Sigrid Onegin, Lotte Leonhard, Helge Weeke, A. Kohmann und G. Jekelius. Der Schluß der Festtage brachte die Variationen über ein Haydnsches Thema und die vierte Sinfonie, die den Enthusiasmus der Zuhörer auf eine stürmische Höhe riß. Aber auch der ruhigere Beobachter solcher künstlerischer Ereignisse, die ja überall leicht einen lokalpatriotischen Überschwang erzeugen, wird mit Gewißheit und Freude dieser großangelegten Festwoche eine langwirkende Befruchtung und Vertiefung des Bremischen Musiklebens voraussagen. Und das haben wir nie nötiger gehabt, als in dieser Zeit mit ihrer modesüchtigen und krankhaften Auflösung jedes formalen und ethischen Gehalts der Kunst, sei es in Musik, Malerei oder Dichtung. Da ist Brahms in der Tat ein zuverlässiger Nothelfer. Und in diesem Sinne hat Ernst Wendel dem Musikleben Bremens einen großen Dienst erwiesen, der um so wirkunstvoller ist, als er persönlich sich wortlos auf die Tat und das Kunstwerk beschränkte. Dr. G. Hellmers.

Danzig Von der Überfülle an Konzerten, wie sie die zentral gelegenen Städte Deutschlands vielfach erkennen lassen, ist hier nichts zu spüren. Die Abschnürung vom Reich, die entfernte Lage mit der geringen Möglichkeit anschließender Konzerte in der Umgebung und die hohen Kosten bei gesteigertem Risiko haben die Danziger Konzertsäle in einer beispiellosen Weise veröden lassen. Man bedenke: nur ein einziger Pianist wagte einen eigenen Abend, Zadora; außerdem ließen sich nur noch drei Geiger, das Berliner Trio und, wenn man von den entbehrlichen aber unausbleiblichen Arien-Abenden absieht, an Sängern nur die Onegin hören, diese freilich herzerquickend in zwei Konzerten. Mehr denn je gewinnt so die einheimische Musikpflege an Wert und Bedeutung und es muß als ein wahres Glück bezeichnet werden, daß nach vielen Hemmnissen vor zwei Jahren die Gründung einer „Philharmonischen Gesellschaft" gelungen ist, deren sechs Konzerte unter der ausgezeichneten Leitung von Henry Prins jetzt die Säulen des Danziger Musiklebens sind und auch durch ihre Solisten, darunter Busch, Feuermann, Bruno Wille, Alma Moodie, Kwast-Hodapp wertvolle Anregung bieten. Prins bewährte sich als Leiter des aus Dilettanten bestehenden „Orchestervereins" als der führende Musiker in Danzig durch Veranstaltung eines Bach-Festes mit dem Ehepaar Walter, Lotte Leonhard, Robert Spörry und dem begabten Pianisten Botky als Mitwirkende, sowie eines

Mozart- und zweier hochwertiger Kammermusik-Abende. Die hiesige Ortsgruppe des deutschen Musiker-Verbandes machte sich durch die Veranstaltung zweier Orchesterkonzerte verdient, deren eines unter Leitung von Max v. Schillings stand und hauptsächlich Werke von ihm brachte, darunter das etwas gequälte und mehr gegen als für das Soloinstrument komponierte, aber persönliche und gehaltvolle Violinkonzert. Rege Tätigkeit entfalteten auch die drei großen Chorvereine, die infolge der Zeitverhältnisse in ihrer Entwicklung nicht wenig gehemmt sind, der „Männer-Gesangverein", der „Lehrer-Gesangverein" sowie die „Singakademie". Von den einheimischen Solisten sind ein Liederabend Reinhold Koenenkamps mit erlesenem Programm und eine Reihe von sechs Kammermusikabenden des neugegründeten „Danziger Trios", das mit ernstem Fleiß vorwärts strebt und wohlverdiente Förderung findet, zu vermerken. — Zwei Konzerte des Berliner Blüthner-Orchesters hielten leider nicht was man von ihnen erwartet hatte, da sie sich als Veranstaltungen eines indiskutablen aber zahlkräftigen Sängers erwiesen. Auch in den sinfonischen Teilen des Programmes schmälerte die äußerliche und selbstgefällige Art des mitgebrachten Kapellmeisters, Edmund Meisel, die Freude an dem prächtigen Orchester.

Fast schien es in diesem Winter so, als würde es aus wirtschaftlichen Gründen zu einer Einstellung des kostspieligen Opernbetriebes im hiesigen Stadttheater kommen. Das Bewußtsein jedoch gerade in Danzig, auch unter schweren Opfern, die Oper als deutschen Kulturfaktor wenn irgend möglich erhalten zu müssen, ließ noch einmal von einem so tief, auch in das sonstige Musikleben, einschneidenden Entschluß absehen. Die Frage wird aber voraussichtlich alljährlich wiederkehren, und daher ist es doppelt zu wünschen, daß in unsere Oper ein etwas frischerer Geist einzieht, als er in dem letzten Jahre zu bemerken war. Auf die Dauer wird die Oper hier nur zu halten sein, wenn ihre Leistungen die großen Zuschüsse aus öffentlichen Mitteln einigermaßen rechtfertigen. Der Spielplan bewegte sich in den ausgetretensten Bahnen. Der Versuch, ihm etwa durch zyklische Gesichtspunkte wenigstens eine gewisse Einheitlichkeit zu geben, ist nicht gemacht worden. Keine Aufführung machte den Eindruck, daß man mit ihr mehr als provinziellen Durchschnitt anstrebte. Das ist umso bedauerlicher, als verschiedene Fächer in diesem Winter so vorzüglich besetzt waren, wie seit Langem nicht. An neuen Aufführungen kam nur „Liebelei" nach Schnitzler von Neumann heraus, ein kapellmeisterlicher Versuch einer Parlando-Oper, der an dem Mangel an wirklich mehr als nur hübschen Einfällen noch mehr scheiterte, als an den Albernheiten eines durchkomponierten Schauspieltextes, dessen Freiheiten dabei verloren gehen und dessen unmusikalische Elemente zur Groteske werden. Das wirksamste am Ganzen war noch neben schönen Einzelleistungen der Solisten, das anachronistische Biedermeiergewand, in das man die Oper gesteckt hatte. Als zweite Novität steht noch die unerfreulich-veristische Oper Graziella von Nattausch bevor, nach dem Klavierauszug zu urteilen eine so erschreckend unpersönliche, erfindungsarme Vermengung d'Albertscher und Leoncavallo — Puccinischer Elemente, daß es unbegreiflich erscheinen muß, wie so etwas überhaupt zur Aufführung angenommen werden kann.

Hugo Socnik.

Darmstadt

Im Vordergrund des allgemeinen Interesses stehen nach wie vor die einstmaligen „Hofmusik-Konzerte", und da ist es das Wirken eines Mannes, der mit selbstloser, überzeugter Hingabe seiner künstlerischen Mission lebt: Michael Balling, der Freund alles Echten, Wahren, Großen, ein Feind alles Undeutschen und Ungesunden, aller Phrase und Pose, eben darum aber auch verfolgt und angegriffen. Die seiner Führung unterstehenden Sinfoniekonzerte vermitteln die stärksten Eindrücke, sie bieten die reichste Ausbeute der Saison. Die älteren und alten Meister (Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann) waren angemessen vertreten, sind sie doch die beste Grundlage für jeden Fortschritt. Von neueren und neuesten Werken greife ich heraus: Brahms' tiefgewaltige Vierte, Bruckners selten gehörte Sechste, Dvoráks Konzert für Violoncell und Orchester, Braunfels' Phantastische Erscheinungen über ein Thema von H. Berlioz, von Berlioz selbst die Ouvertüre „Der Korsar", ferner Kloses „Elfenreigen" und Bleyles „Gnomentanz", Strauß' „Bürger als Edelmann", Graeners klangschöne Suite „Aus dem Reiche des Pan", Mahlers Sechste, die mit allen Mitteln modernster Technik zu wirken sucht und doch nur statt echter Leidenschaft Pathos, statt natürlicher Empfindungsinnigkeit Sentimentalität bringt, dann, als Uraufführung, Arnold Mendelsohns Violinkonzert (mit Orchester), ein Werk, zweifellos den besten des einheimischen Meisters zugehörig; und schließlich zur Dantefeier eine unbefriedigende Aufführung (Chöre) der Dantesinfonie Franz Lißzts. — Das letztjährig so erfolgreich eingeführte Pfälzische Landes-Sinfonieorchester (Boche) beschränkte sich diesmal auf einen Abend (Beethoven-Konzert). Besonders hervorgehoben zu werden verdienen die drei Kammerorchester-Konzerte Herm. von Glenks, der sich damit um eine bestimmte Literaturgattung ein unbestreitbares Verdienst erworben und sich als trefflicher Dirigent von vornehmen, feinkultivierten Qualitäten erwies. Die Vortragsfolgen enthielten u. a.: Joh. Stamitz, Sinfonia D; Mozart, Serenade Nr. 9; Haydn, „Le Midi"; Schubert, Ouvertüre Nr. 4 und fünfte Sinfonie; Arnold Mendelsohns anmutige Suite für Kammerorchester (Uraufführung), ferner Werke von Reger, Spohr, Schoeck (op. 1 Serenade) und W. Schultheß. — Mit einer vorzüglichen Wiedergabe von Verdis Requiem durchbrach der Musikverein den sattsam bekannten Kreislauf eines recht beschränkten Repertoirs. Auch sonst traf man auf manche tüchtige Chorleistung in Kirche und Konzertsaal. — Im gleichen Maße, wie die eigentlichen Solistenabende an Zahl in den letzten Jahren zurückgegangen, haben die Kammermusikaufführungen zugenommen. Einige Abende bestritten auswärtige Gäste — Kolbe Damenquartett, Münchener Streichquartett (Mozart-Abend), beide im Wagnerverein — ferner als Hauptereignis, das Roséquartett, allseitig mit großem Enthusiasmus aufgenommen. Der Hauptanteil indes gebührt den einheimischen Quartetten, deren drei an der Zahl sich in den Leistungen deutlich von einander unterscheiden: das Drumm-, das Schnurrbusch- und das Mehmelquartett, letzteres zwar von ältester Tradition, wohl auch mit tüchtigen Leistungen, an künstlerischer Ausgeglichenheit jedoch von den beiden vorgenannten übertroffen. Es ist unmöglich, auf die einzelnen Veranstaltungen hier einzugehen; alte und neue Kunst kamen zu ihrem Recht. — Von den Solistenabenden seien als erwähnenswert folgende genannt: Klavier: V. von Frankenberg, Willy Hülser, Alfred Hoehn (Brahmsabend), W. Gieseking, im Wagnerverein der hochbegabte E. Steuermann und als stets willkommener Gast Frau F. Kwast-Hodapp; Gesang: Gertrud Geyersbach (Wiesbaden) und Alexis af Enehjelm, der mit seiner ausgereiften Gesangskultur verschiedentlich hervortrat; Violine: Max Menge aus Hamburg. — Einen dankbaren Boden fand der Musikverein mit einer Reihe kleiner Konzerte, die jeweils einem bestimmten Komponisten (Cornelius, Brahms, Hugo Wolf, Bodo Wolf, Wilh. de Haan) gewidmet und denen mehrfach kurze, aufschlußreiche Einführungen Dr. Noacks vorangingen. — Die jüngst begründete „Freie Gesellschaft für Musik" steht ausschließlich im Zeichen moderner, zeitgenössischer Musik, wie etwa bei den Nachmittagkonzerten moderne österreichische und hessische Komponisten zu Worte kamen. Von letzteren besonders der allzufrüh verschiedene Rudi Stephan, der talentvolle H. Simon und Wilma Heiß (beide dahier); E. Zuckmeyer spielte Kompositionen

von Windsperger, Bartók, Skijabin und Mussorgsky. — Dem Rich. Wagnerverein verdanken wir außer dem schon oben Genannten auch noch einen Abend des Münchener Bläserquintetts (Mozart, Beethoven, Thuille), eine Kunstausübung, die hierzulande nahezu unbekannt ist. — Im Gegensatz zu einem nordischen Orchesterkonzert verdienen die Abende des Mozart- (Männerchor) und des Instrumentalvereins, eines Dilettantenorchesters, volle Beachtung.

Zum Schluß glaubt Schreiber dieser Zeilen auch einer Einrichtung gedenken zu dürfen, die auf seine Initiative die Anregung und Erneuerung unserer häuslichen Musikkultur in künstlerisch-ernstem Geiste bezweckt. Liegt doch im eigenen Heim der Keim zu allem Werden, das vorzüglichste Mittel einer gesunden, wurzeltiefen, allgemeinen musikalischen Volkskultur; nicht das öffentliche Musikleben, das oft von gänzlich anderen Motiven bewegt, sondern der Stand unserer häuslichen Musikkultur ist der Gradmesser für die musikalische Allgemeinkultur eines Volkes. In den ausschließlich deutscher Musik gewidmeten Nachmittagen sollen vornehmlich „die Werke gespielt werden, die die Anderen nicht spielen" (W. H. Riehl), u. z. aus Vergangenheit und Gegenwart.

Jos. M. H. Lossen-Freytag.

Dessau Einen Bericht über den vergangenen Theater- und Konzertwinter zu schreiben ist nicht möglich, ohne von neuem den wehmütig-traurigen Gedanken über den unersetzlichen Verlust unseres einst so reichen und schönen Theaters zu verfallen. Was uns Dessauern diese Kunststätte war und wie innig wir mit ihr verwachsen waren, hat uns erst dieser entsetzliche Brand am 25. Januar in voller Klarheit gezeigt, und es ist gewiß der schönste Beweis für die Kunstbegeisterung und Musikfreudigkeit der Dessauer, daß schon wenige Tage nach dem Unglück aus allen Kreisen, trotz der großen wirtschaftlichen Nöte, Spenden zu einem Wiederaufbau in reichem Maße gezeichnet wurden. Zwar ist der Wiederaufbau eines definitiven Theaters unter den heutigen Verhältnissen noch in unbestimmte Ferne gerückt, doch ist es der Kunstliebe der Askanier zu danken, daß die Kunstpflege unseres Ortes in einem „Provisorium" mit dem Beginn der kommenden Winterspielzeit ein neues Heim haben wird.

Doch nun will ich einmal die trübe Gegenwart vergessen und mich in die Erinnerung an die letzten Kunsttaten unseres ehemaligen Friedrichtheaters versenken. Da gilt es zunächst der rührigen, hochkünstlerisch-genialen Tätigkeit des Generalmusikdirektors Knappertsbusch zu gedenken. Mit einer abwechslungsreichen, gediegenen Spielfolge wußte er allen gerechten Ansprüchen des Theaterpublikums Rechnung zu tragen und eine ganze Anzahl trefflicher Neueinstudierungen (Don Juan, Fra Diavolo, Violetta, Mikado, Fledermaus) sowie Erstaufführungen (die tote Stadt, Feuersnot, Peer Gynt mit Griegs Musik, Strohwitwe, und als Weihnachtsgabe Hans Herrmanns „Das neugierige Sternlein") gingen unter seinem Zepter in Szene. Von den letzteren möchte ich besonders zwei Werke herausheben: Korngolds „Die tote Stadt" und Strauß's „Feuersnot". Während in dem ersteren Knappertbusch mit dem prächtig spielenden Orchester wohl das Vollendetste des Winters bot und Kammersänger Nietan als Paul und Frau Wahrmann als Marietta mit ganz hervorragenden Leistungen aufwarteten, erwies sich Nietan im letzteren auch als ganz vortrefflicher Regisseur. Im übrigen waren im Spielplan Wagner (Holländer, Lohengrin, Walküre, Tannhäuser, Meistersinger), Verdi (Rigoletto, Aida), Lortzing (Waffenschmied), d' Albert (Tiefland), Puccini (Butterfly), Leoncavallo (Bajazzo), Bizet (Carmen) und Mozart (Figaros Hochzeit) vertreten.

Aus der Fülle der Konzerte hebe ich zuerst die Abonnements-Konzerte unseres Theaterorchesters heraus, in denen Generalmusikdirektor Knappertsbusch seinen Ruf als genialer Konzertdirigent von neuem festigte, die aber auch zum Teil Kapellmeister Bing Gelegenheit boten, sich als sicheren und klargestaltenden Orchesterführer zu erweisen. Der erstere vermittelte uns, um nur die Hauptwerke zu nennen, in ganz hervorragender Weise Beethovens 3. und 5., Brahms 3., Schuberts C-Dur, Mozarts Es-Dur Sinfonie und Strauß' sinfonische Dichtung „Aus Italien". Bing setzte sich ebenfalls mit gutem Erfolg für Liszts „Dante-Sinfonie", Mozarts Sinfonie G-Moll und Brückners 4. ein. Von den Solisten gefielen ganz besonders der ausgezeichnete Havemann mit dem Brahmsschen D-Dur Konzert für Violine und der jugendliche Feuermann mit dem Haydnschen Konzert für Violoncello (D-Dur). Auch Konrad Ansorge und der Dessauer Flötist Adolf Buchheim hinterließen tiefe Eindrücke. Die Freunde der Kammermusik konnten sich an nur vier Abenden der Werke unserer größten Meister erfreuen, die aber von den Herren Otto, Fischer, Weise und Rupprecht in umso gediegenerer Weise ausgeführt wurden. Neben Haydn, Mozart und Beethoven waren auch Dvorák und der Russe Juon vertreten. Auserlesene Genüsse verschaffte auch die rührige Konzertdirektion Kummerehl mit einer Reihe von Zykluskonzerten zu erstaunlich billigem Preise. Davon möchte ich nur zusammenfassend berichten, daß in ihnen fast nur Künstler von Ruf vertreten waren und sich, mit wenigen Ausnahmen, im besten Lichte zeigten. — Der Dessauer Reformationschor unter Musikdirektor Preitzens hochkünstlerischer Leitung veranstaltete ein dreitägiges, wohlgelungenes Bachfest, das erste am Orte, das einen ausgezeichneten Verlauf nahm. Der erste Abend war ein „Kammerkonzert" und brachte neben dem vierten Brandenburgischen Konzert eine Ouvertüre in D-Dur, die Kaffee-Kantate, Rezitativ und Arie aus der Solokantate „Ich habe genug" und eine Sonate in A-Moll für Flöte allein. Marg. Rößner, Dr. Rosenthal, und Oskar Fischer (Flöte) waren die ausführenden Solisten. Als „Geistliche Abendmusik" mit Günther Ramin an der Orgel war der zweite Abend gestaltet und hinterließ mit der achtstimmigen Motette „Ich lasse dich nicht", der Passacaglio C-Moll, der Fantasie über „Komm heiliger Geist, Herre Gott" und einem Bruchstück aus der Kantate „Alles nur nach Gottes Wille" den nachhaltigsten Eindruck. Der 3. Abend war eine „Fest-Aufführung" und brachte eine vollendete Wiedergabe des „Magnificats" und der Kantate „Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist". Dazwischen hielt ein tüchtiger Bachkenner, D. Schöttler (Magdeburg), eine Festansprache. Diese für das Dessauer Musikleben wertvolle Tat des „Reformationschores" gewann noch dadurch an Bedeutung, daß an allen 3 Abenden ein Delittantenorchester, das „Collegium musicum", den Orchesterpart ausführte. Dieser neugebildete Klangkörper bringt zwar noch keine vollendeten Kunstleistungen, doch geht er mit soviel Liebe und Eifer an seine Aufgaben, daß von ihm, unter tüchtiger Leitung, noch manche schöne Leistung zu erwarten ist. In dieser Annahme sah man sich schon gelegentlich der nächsten Aufführung durch den „Reformationschor" nicht enttäuscht, die Haydns „Schöpfung" zum Gegenstande hatte und eindrucksvolle Wiedergabe erfuhr. — Die „Liedertafel" (Chorleiter Monrot) konnte auf ein 100jähriges Bestehen zurückblicken und beging diese Feier mit einem wohlgelungenen Festkonzert. Daß auch die übrigen Gesangvereine tüchtig an der Arbeit sind und zum Teil Ausgezeichnetes zu leisten vermögen, bewiesen sie in einer ganzen Anzahl von Konzerten, von denen ich das des „Vorwärts" (Leitung: Lingner — Solist: Prof. Klengel), der „Harmonie" (Leitung: Donath — Solistin: Steffi Schulze) und das der vereinigten Chöre „Sängerkreis", „Liedertafel H. D.", „Männergesangverein" (Solisten: Schelper, Nietan, Klavierquartett Preitz, Allner, Matthiae) als die künstlerisch bedeutsamsten erwähnen möchte.

Erich Rex.

Elberfeld Die Aufführung der Schumannschen Faustszenen durch die Konzertgesellschaft (Leiter H. von Schmeidel) stand unter einem wenig glücklichen Stern. Infolge des Eisenbahnerstreikes mußten fast alle Solisten absagen und in letzter Stunde die Partien mit neuen Kräften besetzt werden. Die von der einheimischen Sängerin Grete Korten gesungenen Stellen waren das Beste, was der Abend bot. Da es an ausreichenden Proben gefehlt hatte, standen auch die Chorgesänge aus Bachs „hoher Messe" in H-Moll nicht auf der gewohnten Höhe; vollauf hingegen befriedigten die Solisten: Anna Kaempfert, Agnes Leydhecker, Max Lipmann, H. Hermann Nissen. Die Darbietung des deutschen Requiems von J. Brahms zum Gedächtnis des früheren, langjährigen Chorleiters Dr. Hayn gestaltete sich zu einer weihevollen Stunde. — Besonderes Interesse beanspruchte das 5. Sinfoniekonzert. Das Thema lautete: Max Reger und seine Schule. Aus M. Regers Lebenswerk hörten wir sein F-Dur Konzert im alten Stil (op. 125), das ein Konzertieren der Orchesterstimmen nach dem Vorgang Bachs und Händels darstellt. Wenig zu erwärmen vermochte man sich für ein uraufgeführtes Präludium aus einer unvollendeten Suite von Karl Hasse, einem ausgeprägten Regerschüler. Der Regersche Stil ist weniger stark bei H. Unger zu erkennen; Die drei Gesänge „dem toten Geliebten" untermalen den R. Huchschen Text in anschaulicher Weise; eine reiche Instrumentierung unterdrückt jedoch oft die Singstimmen. Ein groß angelegtes Werk voll klanglicher Bilder, rhythmischer und harmonischer Feinheiten sind H. Grabners Variationen und Fuge über ein Thema von S. Bach aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena. — Das 5. Sinfoniekonzert war eine Brahms-Gedächtnisfeier. Unter H. von Schmeidels umsichtiger Leitung erklang die tragische Ouvertüre und die 4. Sinfonie. Meisterhaft spielte Bram Eldering das D-Dur Violinkonzert. Erfolglos verlief ein moderner Sinfonie-Abend von Walter Saatmann, der nach einer Dichtung von Else Laaker-Schüler „Die Nächte der Tino von Bagdad" eine sinfonische Suite schrieb, für welche das Publikum keinerlei Verständnis und Beifall fand. Etwas besser gefielen die 4 chinesischen Gesänge für eine Singstimme mit Orchester (gesungen von Erna Bernthal-Elberfeld) von W. Rettich. — E. Fischer als Solist des 2. Künstlerkonzerts der Konzertgesellschaft spielte großzügig Bachs chromatische Fantasie, Beethovens Appasonata, Sachen von Chopin und Moussorgsky. — In Karl Erb, der Lieder von Liszt (Petrarca Sonette), Schumann, Schubert und Franz sang, bewunderten wir einen erstklassigen Sänger. — Fleißig wurde auf dem Gebiete der Kammermusik gearbeitet. Das Frankfurter Rebner-Quartett, eingeladen durch die Gesellschaft für Kammermusik, spielte in schöner Ausgeglichenheit und ausgeprägtem Sinn für Tonschönheit das Quartett F-Dur von Mozart, das Es-Dur Quartett op. 125,1 von Schubert und op. 59,3 von Beethoven. — Das 5. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde machte uns mit dem österreichischen Tondichter Nikolaus von Reznicek bekannt. Das aus sechs Nummern bestehende Traumspiel für Kammerorchester ist reich an Stimmungsmalerei. Interessant in harmonischer Hinsicht ist das Cis-Moll Streichquartett, der langsame Satz darin ist besonders wertvoll. Weniger gefielen die Bet- und Bußgesänge deren Texte nicht glücklich gewählt sind – Das 3. Konzert des Wuppertaler Streichquartettes war dem Andenken J. Brahms gewidmet, dessen Streichquartette C-Moll und B-Dur stilgemäß vorgetragen wurden. „Böhmische" Musik gab es auf dem 4. Kammermusikabend: Smetanas „Aus meinem Leben", eine Autobiographie in Tönen voll Kraft und Eigenart; Dvoráks leicht eingängliches Terzett für 2 Violinen und Bratsche; Halvorsens Passacaglia für Violine und Bratsche, klassisch nach Form und Inhalt. — Erfolgreiche Liederabende veranstalteten Kläre Hansen in Liedern und Arien von Mozart, Schumann, Brahms; Else Schürhoff in Liedern von Schubert, Brahms und Wolf; Marcella Roeseller in neuen, mehr oder weniger spröden Liedern von G. Liebling, welch letzterer verschiedene eigene Klavierwerke spielte unter denen eine Oktaven-Etüde sehr gefiel. Von wirklich künstlerischem Gehalt war eine Veranstaltung des hiesigen Zithervereins „Harmonie" (Leitung Robert Wolf). Fritz Mühlhölzel-München ist ein ganz bedeutender Virtuos auf Zither und Gitarre; er trug Originalkompositionen von Haustein (Sonate B-Dur), Pugh (Konzertsatz F-Dur), kleinere Sachen von Sor, Tarréga und Albert meisterhaft vor. Der Zitherverein selber wartete mit klangvollen, hübsch dargebotenen Sachen von Grünwald Haustein und Kollmanek auf. — Tüchtiges leisteten unsere Gesangvereine. Das Volks- und Kunstlied erfreut sich eifrigster Pflege durch Colombey (ältere Motetten, Sachen von Grell); Deutsche Sänger (Sachen von Sturm, Dürrner, Rietz, Neumann, Silcher); Deutscher Sängerkreis (Kaun, Heuberger, Andrae, Othegraven); Laetitia (Abt, Schumann, Neumann, Sturm, Kirchl, Volksweisen); Liederkranz (Weinzierl, Breu); Lehrergesangverein (Schumann, Schubert, Brahms). — Nachhaltige Wirkung hatte ein aus 200 Knaben und Mädchen bestehender Berliner Kinderchor, geleitet von K. Schwarzmeier, von dem Volks- und volkstümliche Gesänge (Beethoven, Mendelssohn, Reichardt) tonrein und klangschön gesungen wurden.

Leider ist die Pflege geistlicher Musik sehr vernachlässigt. Wo einmal eine Aufführung veranstaltet wird, findet sie in der Einwohnerschaft lebhaftes Interesse. So fand vor vollbesetzter Kirche ein Wohltätigkeitskonzert statt, das der Unterzeichnete veranstaltete. Das Programm verzeichnete Orgelsachen von Bach und Haydn (Köhler), dargeboten vom Veranstalter, Sologesänge (gesungen von den Herren Knaust und Fiege, Frl. Wäller) von Hiller, Kopp, Strattner, Hummel und Beethoven, Chorlieder von Mozart und Bach, vorgetragen von dem Schülerchor der Oberrealschule-Süd (Gesanglehrer H. Oehlerking), der auch mit Orgelbegleitung (durch Frl. Hilde Oehlerking), den ersten Teil der Haydnschen „Jahreszeiten", „Frühling" vortrug. Sämtliche Darbietungen wurden durch hiesige Zeitungen uneingeschränkt als hervorragende Leistungen anerkannt, namentlich der Gesang des Schülerchores. — Der diesjährige Spielplan der Oper gestaltete sich weniger abwechselungsreich als wir es sonst gewohnt waren. Dafür hat er nicht zu unterschätzende Vorteile: alles ist gründlich einstudiert, jeglicher Schund wurde sorgfältig ferngehalten. In Aufführungen, die den Durchschnitt überholen hörten wir: Glöckchen des Eremiten, Aida, Fidelio, Tannhäuser, Fliegender Holländer, Lohengrin, Walküre, Meistersinger. Hervorragend war die von der Wuppertaler Presse Veranstaltete Festaufführung des Fidelio unter Leitung von Hans Knappersbusch, mit Löltgen (Florestine), K. Weber (Jaquino), W. Scheffel (Kerkermeister), H. Voß (Marzelline), Melanie Kurt (Leonore), R. Breuer (Pizarro), und Lüddjohann (Minister) als Solisten. Die Vorstellungen sind, ob gewöhnliche oder hohe Preise, fast jeden Abend ausverkauft.

H. Oehlerking.

Erfurt In der alten Barfüßerkirche zu Erfurt veranstaltete am Sonntag, den 28. Mai Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen, der unermüdliche, hochgeschätzte Förderer Bachscher Musikpflege, zum Besten eines Denkmals für die Gefallenen der Garnison Erfurt einen Bach-Kantaten-Abend, der nach Programm und Ausführung den höchsten Anforderungen gerecht wurde und bei den über 1500 Zuhörern, die den gewaltigen Kirchenraum füllten, den tiefsten Eindruck hinterließ sowie den schönen Zweck gewiß wesentlich hat fördern helfen. Es war ein neuer willkommener Beweis, welchen Wert immer weitere Kreise auf gute religiöse Musik legen, an der kaum genug geboten werden kann. Und daß so bald nach den für das ganze evangelische

Deutschland so bedeutungsvollen Tagen in der alten Lutherstadt Wittenberg und der anderen Lutherstadt Erfurt ein solches Bach-Konzert gegeben wurde, ist nicht zu unterschätzen! Dem Prinzen kann daher nicht warm genug gedankt werden für seine im Interesse der Allgemeinheit aufgewandten Mühen!.

Es kamen zur Aufführung die Kirchenkantaten Nr. 130 „Herr Gott dich loben wir", Nr. 273 „Herr wenn du willst, so schicks mit mir", Nr. 59 „Wer mich liebt, der wird mein Wort halten", und endlich Nr. 137 „Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren", bei welcher der Schlußchoral in einer Klang- und Tonfülle, mit einer Begeisterung, Kraft und Erhebung herauskam, wie man sie sonst nur etwa in Berlin oder Leipzig zu hören bekommt! An Solisten wirkten mit der bekannte Tenor Walter (Berlin), der die ausgesucht schwierige Partie technisch sehr gut, aber doch nicht mit wünschenswerter Weichheit und Innigkeit zur Geltung brachte, vielleicht indisponiert, der Baß Sidney Biden-Berlin, der zwar nicht an Messhaert und Ewenk heranragt, aber sonst gut sang, die Sopranistin Hecke-Isensee (Braunschweig), die auch in den höheren Lagen sympathisch ansprach. Die Altistin aus Erfurt erfüllte ihre Aufgabe angemessen. Ganz besonders glücklich und erstklassig aber waren besetzt die Trompeten und Oboen, erstere von der Staatsoper in Berlin, letztere aus Erfurt, jene glänzend, schmetternd, letztere entzückend, zart und lieblich! Die Orgel spielte und beherrschte Steeger (Mühlhausen), bereits bewährt. Der Prinz selbst erwies sich, was jeder Geiger neidlos und freudig anerkannt haben wird und ehrlich gesagt sein muß, als ein Violinspieler ersten Ranges. Die technisch meist sehr schwierige obligate Begleitung zu den Soli's wurde souverän beherrscht, dazu der seelenvolle Ausdruck, den der Spieler seinem herrlichen, alten Instrument zu geben vermochte, immer sich anschmiegend, immer mit feinem Empfinden und Verständnis des Ganzen, bald nachgebend, bald führend — ein musikalischer Hochgenuß! — Der von ihm herangebildete Chor in Tabarz, der zur Stelle war, forderte ebenfalls uneingeschränkte Anerkennung, nicht weniger aber der Kapellmeister Mirsch-Riccius, ein verdienter Kriegsbeschädigter, der die ganze Aufführung musterhaft leitete und was Präzision der Einsätze, Tempi, Rhythmik und Dynamik betraf, auf der Höhe seiner Aufgabe stand! Das Orchester aus Erfurter Musikern zusammengelegt, war tadellos — das Andeuten der Glocken z. B. in der Kantate Nr. 73 ausgezeichnet! In Summa, das Konzert gehörte zu den schönsten und besten die man im Laufe der Jahre zu erleben die Freude und das Glück gehabt hat. v. Ehrenberg.

Frankfurt a. M. Kurz vor Toresschluß brachte das Opernhaus noch drei Uraufführungen heraus: „Sancta Susanna" von Paul Hindemith, „Ritter Blaubarts Burg" und „Der holzgeschnitzte Prinz" von Béla Bartóck. Hindemiths Einakter vervollständigt den Zyklus der Operneinakter, von denen „Mörder, Hoffnung der Frauen" und „Die Nusch-Nuschi" seinerzeit den Theaterskandal in Stuttgart entfesselten. Die Bücher der drei Einakter (Kokoschkas „Mörder" ein völlig unfaßliches Gefasel, Blei's „Nusch-Nuschi" eine pikante Cochonnerie für dekadente Lustgreise, Stranus „Sankta Susanna eine perverse, wahrhaft unsittliche Angelegenheit einer geilen Nonne) sollten tatsächlich von jedem als absolut wertlos empfunden werden. Hindemiths Musik kreist in den Bahnen des restlosen Expressionismus; ohne jedes melodische Empfinden (was an Melodie gemahnt, ist an „Rigoletto" und „Carmen" nachempfunden) werden von dem überladenen Orchester ungeheuerliche Akkorde getürmt, dann wieder herrscht gähnende Leere. Völlig unbegreiflich wurde uns die fast freudige Aufnahme der Werke, die ziemlich oft auf dem Spielplan auftauchen. Umso eigenartiger berührte die kühle Entgegennahme der beiden Arbeiten des Ungarn Béla Bartóck. Der Operneinakter „Ritter Blaubarts Burg" stellt textlich eine nicht uninteressante, allerdings schwer faßliche psychologische Ausdeutung der Blaubart-Sage dar. Bartócks Musik — dasselbe gilt auch von der Musik zum Tanzspiel „Der hölzerne Prinz" — ist in erster Linie illustrativ. Der Komponist hat es sehr gut verstanden, die Vorgänge der Bühne, die seelischen Vorgänge musikalisch auszudeuten. Niemand kann den beiden Werken eine gewisse Größe in der musikalischen Anlage absprechen, und wir gestehen gern, daß uns die Musik der Oper stark zu fesseln vermochte. Die Inszenierung des Einakters hatte Intendant Dr. Ernst Lert stimmungsvoll vorbereitet, congenial gestaltete Eugen Szenkár die farbenglühenden Partituren; Else Gentner-Fischer und Robert von Scheidt boten prachtvolle Leistungen als Blaubart und Judith. — In einer den höchsten Ansprüchen genügenden Aufführung wurde Meyerbeers „Afrikanerin" wieder in den Spielplan aufgenommen; Suppés „Boccaccio" konnte trotz einer sehr flotten und prickelnden Aufführung unter Bruno Hartls rassiger Leitung (infolge des schwachen Buches) nicht interessieren. Zwei Gipfelpunkte künstlerischen Erlebens gewährte ein Gastdirigieren Wilhelm Furtwänglers („Der fliegende Holländer") und die Festvorstellung zu Robert v. Scheidts 25jährigen Bühnenjubiläum, in der der gefeierte Jubilar in wahrlich höchster Vollendung den Hans Sachs in Wagners „Meistersinger" sang.

Das Sinfonieorchester brachte im 10. Montagskonzert unter Hans Oppenheims feinfühlsamer Leitung eine Suite für großes Orchester op. 22, „Aus dem Reiche des Pan" von Paul Graener zu sehr erfolgreicher Erstaufführung. Die übrigen (vier) letzten Abonementskonzerte enthielten keine besonders bemerkenswerte Aufführung (d. h. im Programm).

Seit Anfang des Jahres ziert ein „Neues Operetten-Theater", dessen künstlerische Leitung Julius Dewald und Emil Glock inne haben, das Frankfurter Musikleben In dem ganz entzückend ausgestatteten Haus wird der bekannte üble Operettenkitsch serviert: „Die Tanzgräfin" von R. Stolz brachte es auf über 30, Walter Brommes musikalisch und textlich gleich unsinnig-wertloses „Mascottchen" weit über 50 Aufführungen! Das musikalisch im Großen und Ganzen recht gute Lustspiel „Wenn Liebe erwacht" von E. Künnecke und Millöckers „Gasparone" (in miserabler Aufführung) verschwanden dagegen rasch wieder vom Spielplan. Zurzeit spielt man in diesem Theater ein Singspiel, das der Besprechung an dieser Stelle würdig ist: „Die Herrin von Mitrova" von J. Brantl und M. Ferner, Musik von Franz Werther. Die ganze musikalische Anlage des Werkes verrät in ihrer originalen, gesunden Melodik, die auf alle billige Schlagerbanalität aufs glücklichste verzichtet, der aparten Harmonik und der stets geistreichen, graziöspikanten Instrumentation den geschmackvollen Musiker. Da auch die Aufführung unter Paul Heller als Kapellmeister und Julius Dewald als Regisseur, mit Grete Lilien, Otto Wiesinger, Erni Milten-Belian, Paul Westermeier und Karl Reul durchaus auf beachtenswerter Höhe stand, war der Gesamteindruck des Singspiel recht günstig. Vielleicht ist auf diesem Wege dem Verfall der Operette Einhalt zu bieten.

Willy Werner Göttig.

Freiburg i. B. Den Bericht über das hiesige Musikleben seit Beginn dieses Kalenderjahres beginnen wir mit den Orchesterkonzerten. Wir haben hier nur einen Orchesterkörper, der für künstlerische Darbietungen in Betracht kommt, das Städtische Theaterorchester. Es sollte, mit einem Stamm tüchtiger Künstler ausgestattet, vor zwei Jahren mittels einer verhältnismäßig geringen Erhöhung des Etats weiter ausgebaut werden, als Camillo Hildebrand sein Leiter war; nach dessen baldigem Weggang von hier bekam aber die Sparkommission Oberwasser. Man muß sich nur — bei aller Würdigung der wirtschaftlichen Schwierigkeiten

— fragen, ob es am richtigen Ort sparen heißt, wenn man diesen für das hiesige Konzertleben ein so wichtiges Fundament bildenden Tonkörper finanziell knapp hält und z. B. die Stelle des ersten Solovioloncellisten monatelang unbesetzt läßt. Trotzalledem wagte der unermüdlich und mit Erfolg tätige I. Kapellmeister des Stadttheaters Cornelius Cun im Rahmen der Sinfoniekonzerte einen Mahlerabend mit der 1. Sinfonie und den Kindertotenliedern, für deren Interpretation die Altistin Elli Sendler aus Berlin mit klangvollem Stimmaterial und geschmackvoller Gesangskultur eintrat, ohne doch in Eindringlichkeit des Ausdrucks ganz über ihrer schwierigen Aufgabe zu stehen. Es folgte ein Brahmsabend mit Alfred Hoehn als Solisten. Die unter dem II. Kapellmeister Richard Fried stehenden Volkssinfoniekonzerte fanden ihren Fortgang in einem Beethovenkonzert. Das städtische Orchester wirkte auch bei dem Chorvereinskonzert mit, das erkennen ließ, welchen Aufschwung dieser Verein, der in den letzten Jahren mit mancherlei Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, unter der Leitung des III. Theaterkapellmeisters M. Albrecht, eines feinsinnigen und sachkundigen Chordirigenten, genommen hat. „Das neue Leben" von Wolf-Ferrari leuchtete in seinem ganzen Farbenreichtum. Neben der Sopranistin Erna Walter vom hiesigen Stadttheater führte der Stuttgarter Baritonist Alfred Paulus seine umfangreiche Partie mit prächtigen Stimmitteln durch, neigte aber in der Auffassung zu sehr nach dem Sentimentalen hin. Mit eigenen Konzerten halten unsere einheimischen Künstler jetzt sehr zurück. Vor seiner Übersiedlung nach Frankfurt a. M. als Assistent Helge Lindbergs gab der Baritonist Johannes Willi im Vortrag von Schuberts Winterreise erneut sein ernstes Streben kund. Über ein gutgebildetes, sehr ansprechendes Organ und über eine grundmusikalische Naturanlage verfügt Erika Thomas, die Tochter des im Kriege gefallenen Musikschriftstellers Thomas-San Galli. An ihrem Liederabend erfreute sie sich der Begleitung Julius Weismanns, der seine hochkultivierte Pianistik ab und zu in den Dienst dieser Funktion stellt. Er saß auch am Flügel bei dem Liederabend Anna Kämpferts, die ein vorwiegend modernes Programm mitbrachte: neben Kompositionen Paul Seyboths und Otto Frederichs Liedvertonungen echtesten Empfindens von Julius Weismann und Othmar Schoeck. Der Abend Anna Kämpferts eröffnete den 35. Zyklus der Harmsschen Kammerkonzerte. Sie bilden mit ihrer gediegenen Auslese bester Kammermusikvereinigungen, Solisten wie Vortragsfolgen einen gewichtigen Faktor des hiesigen Musiklebens. Doch mag hier die Aufzählung der ja auch sonst bekannten auswärtigen Künstler genügen: Alice Ripper, Paul Grümmer mit der Pianistin Paula Stebel, Adolf Busch, begleitet von Rudolf Serkin, das Gürzenichquartett und bei einer drei Abende umfassenden, unvergeßliche Eindrücke hinterlassenden Brahmsfeier, das Wendlingquartett mit Max Pauer und dem Stuttgarter Klarinettisten Philipp Dreisbach. In einem eigenen Klavierabend legte die Ansorgeschülerin Dorothea Braus eine Probe ihres für ihre Jugend schon erstaunlich gereiften Könnens ab.

Professor Dr. Gerauer.

Gera Seit Jahresbeginn gab es im Musikalischen Verein neben bekannten Sinfonien von Schumann (B) und Mozart (Es) ein interessantes Rondo von H. Tiessen, op. 26, das durch seine abgerissenen Teile und wenig melodischen Linien anfangs stutzig machte, aber doch als Ausdruck froher Stimmung, ohne besonders tiefe Gedanken, unter gute Unterhaltungsmusik zu rechnen ist. C. Ansorge erspielte sich mit Beethovens Es-Klavierkonzert einen größeren künstlerischen Erfolg, als mit Chopin. J. v. Raatz-Brockmann sang Schubert und Hugo Wolf mit tiefer Empfindung. Das Gewandhausquartett zeigte sich mit Werken von Haydn (op. 76, 4), Beethoven (op. 74) und Brahms (op. 51, 2) auf bekannter künstlerischer Höhe. Bachs Matthäuspassion mußte, äußerer Umstände halber, im Konzertsaale aufgeführt werden, wo sie natürlich nicht so weihevoll wirkte wie in der Kirche, trotzdem das Orchester und die Chöre auf der Höhe standen. Unter den Solisten ragte A. Wilde als Evangelist besonders hervor. Die Reußische Kapelle spielte zu Arthur Nikischs Gedächtnis den Trauermarsch aus der Eroica und brachte von bemerkenswerten Sinfonien namentlich Bruckners fünfte und Mahlers ebenfalls fünfte, von denen erstere wegen ihres tieferen Gehaltes den größeren Eindruck machte. Zur Uraufführung kam die Sinfonische Dichtung „Und Pippa tanzt" von Chelius (op. 26), die durch Hauptmanns Drama angeregt, aber sonst selbständig gestaltet, einen erfahrenen Tonsetzer verrät. Das Werk fand hier eine vorzügliche Wiedergabe und hat allgemein gefallen. — In der Oper sind neben Werken von Verdi, Puccini, d'Albert, Lortzing zu nennen: „Otto und Theophano" von Händel in der Bearbeitung von Dr. Hagen, das zum Teil mit den in Göttingen tätig gewesenen künstlerischen Kräften den Beweis voller Lebenskraft erbrachte und Glucks „Orpheus" in H. Aberts Einrichtung, deren man sich mit Recht zu erfreuen vermochte. Eine Carmen-Aufführung mit den Leipziger Gästen Aline Sanden und Lißmann war ebenso künstlerisch hervorragend wie die Gastspiele der Wiesbadener Hanna Müller-Rudolph, die als Sieglinde, Elsa und Michaela gastierte. In der Pfingstwoche hatten wir eine Aufführung des gesamten Ringes des Nibelungen; eine künstlerische Tat von hoher Bedeutung, wesentlich ermöglicht durch die Munifizenz des Durchl. Fürsten. Die Dekorationen von der Beschaffungszentrale in Berlin waren hervorragende Sehenswürdigkeiten. Das Orchester unter Leitung von Dr. Ralph Meyer (nur Walküre wurde wegen Trauerfalls in der Meyerschen Familie von Prof. Lohse dirigiert, allerdings großartig) war künstlerisch wohldiszipliniert und zeigte sich der Aufgabe durchaus gewachsen. Zugezogene Gäste wirkten meist in kleinen Rollen, ohne besonders hervorzutreten, nur in der Götterdämmerung waren Helene Forti-Dresden und Otto Helgers-Berlin (Brünhilde und Hagen) vorzüglich am Platze. Aber die einheimischen Kräfte erschienen fast durchgängig ebenbürtig, so daß eine geschlossene Leistung geboten werden konnte, die den Beweis lieferte, daß die Pflege Wagnerscher Tondramen hier im Theater in hoher Blüte steht.

Paul Müller.

Gießen Die zweite Hälfte der Konzertsaison wurde vornehmlich mit hervorragenden Darbietungen auswärtiger Künstler ausgefüllt. Georg Kulenkampff-Post (Berlin) brachte u. a. Max Regers Solosonate für Violine (E-Moll), op. 91, Nr. 5) mit technischer Überlegenheit zu eindringlichem, den tiefen seelischen Gehalt des Werkes voll erschöpfendem Vortrag, während der grundmusikalische Walter Rehberg (Mannheim), der sich mit ihm zu schwungvoller Wiedergabe der Es-Dur-Sonate op. 18 von R. Strauß vereinigte, die C-Moll-Sonate Beethovens eigenwillig in die merklich stumpfe Beleuchtung einer allzu subjektiven Auffassung rückte; im Spiel der Händelvariationen von Brahms gewann er indeß die befreiende Natürlichkeit wieder, die seine stark innerlich gerichtete Begabung glänzend zutage treten ließ. Das Kölner Trio, welches außer dem B-Dur-Trio von Schubert und dem C-Moll-Trio op. 101 von Brahms dankenswerter Weise auch das seltener gespielte in F-Moll (op. 65) von Dvorák brachte, entzückte durch die wunderbar ausgeglichenen weiche und doch volle Tongebung Bram-Elderings (Violine) und Feuermanns (Cello), welche die elektrisierende Rhythmisierung Uziellis aufs glücklichste ergänzte. Dieser außerordentliche Rhythmiker gab ferner in einem Sonatenabend (Beethoven, A-Dur, op. 69; Brahms, F-Dur, op. 99) auch dem jugendlichen feurigen Temperament Feuermanns, der besonders in der Solosuite G-Dur op. 131c von Reger sich als immenser Techniker erwies, eine energisch be-

lebende Stütze. Das alljährlich hier mit höchster Freude begrüßte Wendlingquartett brachte seine reife, durch die Geistigkeit des Primgeigers geadelte Kunst auch in einem Reger, dem Es-Dur-Quartett op. 109, zur tiefsten Auswirkung. In einem Schubertabend erwiesen sich die außerordentliche Sopranistin Johanna Hesse, die an die Dresdner Oper berufen wurde, und Alexis af Enehjelm im Besitz einer auch das Lied fein stilisierenden Gesangskultur, die vor allem einigen fast vergessenen Duetten zugute kam. Kammersänger Heinrich Hensel enttäuschte mit seinem ausgesungenen Tenor in einem Sonderkonzert, das außer Liedern von R. Strauß die üblichen, im Konzertsaal und mit Klavierbegleitung für mich unerträglichen Bruchstücke aus Wagneropern brachte. Das tiefste musikalische Erlebnis der letzten Zeit bedeutete für mich die Aufführung der F-Moll-Messe Anton Bruckners durch den akademischen Gesangverein und das durch hiesige Kräfte verstärkte Nauheimer Kurorchester unter Leitung Professor Gustav Trautmanns. Die suggestiv wirkende Persönlichkeit des überragenden Musikers zwang den mit begeisterter Hingabe singenden Chor, dem sich das Soloquartett gut einfügte, und das trefflich diszipliniert Orchester völlig in seinen Bann und erzielte so eine Entmaterialisierung der Materie, durch welche die zauberhafte Mystik und die jubelnde hymnische Kraft dieser echt katholischen Messe zum wahren Bekenntnis, zu Andacht und Gebet sich steigerte.

Dr. Heinrich Roese.

Görlitz Die zweite Hälfte des diesjährigen Konzertwinters brachte trotz aller Planlosigkeit im Konzertbetriebe immer noch einige Höhepunkte von künstlerischer Bedeutung. Wieder standen der Verein der Musikfreunde und die Singakademie mit ihren Veranstaltungen im Vordergrunde. Sigrid Onegin, das 300. Konzert des Vereins der Musikfreunde mit Liszts 13. Psalm und Faust-Sinfonie sowie eine Aufführung von J. S. Bachs Matthäus-Passion am Karfreitag von der Singakademie, ließen Großzügigkeit erkennen, die dem Musikleben unserer Stadt alle Ehre macht. Im Volkschor brachte ich einen Haydn-Mozart Abend mit Frau Günter-Klemann und Prof. Otto Becker (Berlin), der allgemein Anklang fand. Die Volkssinfoniekonzerte litten leider unter einer Krisis, der auch ein Konzert zugunsten des Musikerhilfsfonds zum Opfer fiel. Hier muß eben, wie ich schon einmal erwähnte, eine durchgreifende Organisation geschaffen werden, die solche Dinge von vornherein ausschließt. Hoffentlich wird dies der nun geschaffenen „Arbeitsgemeinschaft" der größten musikalischen Vereine von Görlitz, die bereits im kommenden Winter ihre Tätigkeit beginnen wird, gelingen. Das wäre dann wohl das größte „Ereignis" der diesjähriger Konzertperiode.

Emil Kühnel.

Halle a. S. Das Musikleben flaute nach der letzten winterlichen Flut etwas ab. Der Theaterspielplan bot, wie gewohnt, wenig Abwechslung. Halévys „Blitz" schlug nur schwach ein und ohne zu zünden. Er erschien in einer Neubearbeitung als „Der Schicksalstag", ohne erkennen zu lassen, daß alle Verbesserungsmöglichkeiten erschöpft waren. Und die Aufführung war, obwohl nur vier Darsteller erforderlich sind, nur teilweise befriedigend. Am letzten April kam endlich die lange versprochene Neuigkeit heraus, Bittners „Das höllisch Gold", ein in Dichtung und Musik kraftvoll gesundes und darum sehr begrüßenswertes Werk. Die Wiedergabe, von Felix Wolfes musikalisch und von Aug. Roesler szenisch geleitet, war recht annehmbar. Um den Abend zu füllen, folgte eine Ausgrabung von Ferd. Paër, dem Zeitgenossen Beethovens, die komische Oper „Der Herr Kapellmeister". Sie ist von den Bearbeitern, Brennert und Kleefeld, erheblich gekürzt — nur drei Personen sind geblieben — und wirkte in flotter Darstellung sehr unterhaltsam. — Der bisherige Intendant, Leopold Sachse, ist einem Rufe nach Hamburg gefolgt; sein Nachfolger Wilhelm Dietrich aus Halberstadt, steht vor der schwierigen Aufgabe, den Spielplan interessanter zu gestalten, und das Solopersonal wieder auf die Höhe zu bringen, die Halle beanspruchen dürfte.

Ein moderner Abend der „Philharmonie" brachte als beachtenswerte Neuerscheinung das Melodram „Die Nachtigall" (Märchen von Andersen) von Arnold Winternitz, das musikalischen Gehalt mit koloristischem Reiz vereinigt. Mit Interesse hörte man Busonis Turandot-Suite, ohne indessen davon erwärmt zu werden.

Einen schönen Erfolg erzielte der Lehrergesangverein mit Bergers „Meine Göttin" und Brahms' „Rhapsodie". Als Orchesterleiter erwies sich allerdings der Dirigent, Wilhelm Trenkner, weniger stark. Das beeinträchtigte auch die Wirkung des „Rinaldo", der an sich schon nicht zu den bedeutendsten Werken von Brahms gehört und erhebliche Längen aufweist. In einer Vesper in der Marktkirche gelangte Karg-Elerts „Grablegung Christi" zur Aufführung. Die Modernität dieser Passions-Kanzone mutet oft recht gewollt und darum wenig überzeugend an. Stärkere Inspiration spricht aus dem dritten Teil. Die Wiedergabe der schwierigen Komposition durch den Stadtsingechor unter Karl Klanert stand auf gewohnter Höhe. — Von einheimischen Solistenkonzerten sind ein moderner Liederabend von Else Martin und ein Brahmsliederabend von Dr. Friedrich Viol mit Auszeichnung zu nennen. — Auswärtige Künstler kehrten nur vereinzelt zu eignen Konzerten ein. Außer dem Ehepaar Jekelius-Lißmann und dem Pianisten Max Pauer wagten sich die alteingeführten Kammermusikvereinigungen (Gewandhaus, Klingler-Schachtebeck) her und wurden, wie üblich, durch volle Häuser ausgezeichnet. Höchste Begeisterung weckte das Gewandhaus-Orchester unter Fritz Busch.

Dr. Hans Kleemann.

Hanau Diesmal nur die erste Winterhälfte. Das Theater pflegt musikalisch nur die Operette in den gewöhnlichen Erscheinungen. Über die Opernaufführungen soll später berichtet werden. Im Konzertsaal gab es zunächst einige Männerchorkonzerte im Vorort Großauheim der Vereine Eintracht (Neudecker) und Melitia (Guth), denen beiden bessere Literatur empfohlen werden mußte. Kräftigeren Wellengang brachte das Jubiläumskonzert der Tonblüthe (Appun). Neues Chorwerk wurde für nächsten Winter zurückgestellt. — Frau Reichner-Feiten-Berlin sang warm und überzeugend Lieder des eigenwilligen Hugo Kaun, der trotz seiner Jahre in beneidenswerter körperlicher Fülle und Gesundheit am Flügel subjektiv illustrierte und Hans Lange, Sevcikschüler und Primgeiger seines Frankfurter Quartetts, spielte neben Kleinigkeiten Bruchs G-Moll-Konzert vollendet, Elisabeth Appun, wohl in den letzten Jahren die bedeutendste Klavierschülerin des väterlichen Instituts, der Hanauer Musikakademie, begleitete gegen Erwarten zurückhaltend. Gustav Altvater, dem Spezialisten feinsinniger Solobegleitung, begegnete man im Konzertsaal mit der Rückinger Eintracht, der fidelen und famos singenden Frankfurterin Fritzi Jockel und der noch etwas kühlen hiesigen Geigerin Emma Hamburger. Im ersten Abonnementskonzert der Weinser (Adolf Müller) sang Gertrud Jäger-Frankfurt manches vorzüglich, manches dürfte stärker herausgearbeitet sein. Der Cellist Franz Engerer spielte tadellos. Hervorragend geigte die Offenbacher Anni Betzak in einem Konzert der Germania, in dem sich auch der Dirigent des Vereins Lander von der Dessofschen Matrigalvereinigung erfolgreich als Solosänger hören ließ. Die Eintracht (Dr. Stübing) vermittelte die Bekanntschaft mit dem herrlichen Bariton Alfred Paulus und der violinistisch ganz eigenartigen Ungarin Ibolika Gyarfas. Zwei Vereinen: Fröhlichkeit (Milbach) und Männerchor (Brodt) wurde zur weiteren Entwickelung das Aufgeben der Herrenabende zu Gunsten des Konzertes

empfohlen. Einen orchestralen Wagner-Abend gab der jugendliche Adolf Fest mit der großzügigen Maria Olszwefka aus Hamburg und einer kombinierten Kapelle. Der Oratorienverein (Dr. Limbert) konzertiert planmäßig, seine chorische Tendenz ist nur etwas konservativ. Er gab zusammen mit dem Frankfurter Sinfonieorchester Beethovens Leonoren-Ouvertüre (1) und das Es-Dur-Konzert (Lübbecke-Job), ferner Brahms' zweite Sinfonie und dessen Klavierstücke op. 118, 119. Dieses Konzert rollte die Konzerthaussaalfrage wieder auf, die vielseitig und ausgiebig in der Presse erörtert wurde. In seinem zweiten (Jahreszeiten) — das dritte: ein volkstümliches Kirchenkonzert konnte ich nicht hören — und dem vierten (Matthäuspassion) griff der Verein auf seine Domäne, das Oratorium, zurück. In der Kammermusik gaben Dr. Limbert (Klavier), Adolf Rebner (Violine), Paul Ludwig (Cello) einen schönen Mozartabend. Der Kunstpflegeverein vermittelte den Genuß des trefflichen Schörgquartetts aus Würzburg mit Brahms, Schumann und Borodin auf dem Programm.

Jakob Rösser.

Harburg a. E. Der diesjährige Winter brachte dem Musikleben Harburgs eine wesentliche Bereicherung und Vertiefung. Zum ersten Male war es hier in der ausgesprochenen Industriestadt, wo bisher nur die seichte Operette die Oberhand hatte, gelungen ein künstlerisch hochwertiges Orchester zu schaffen, das klassische Musik pflegen und größere Orchesterwerke zu Gehör bringen konnte. Es ist dies das Verdienst des Kapellmeisters Fritz Theil, welcher in der Musikwelt schon durch seine verschiedenen erfolgreichen Dirigentengastspiele sowie auch als Komponist sinfonischer Orchesterwerke bekannt ist. Mit großer Hingabe und Schaffensfreudigkeit hat er dieses Orchester fast aus dem Nichts geschaffen und zwar — was besonders anzukennen ist — unter den schwierigsten Verhältnissen. Der unermüdlichen Tätigkeit Theils gelang es, zuerst die Finanzkreise Harburgs auf sein künstlerisches Vorhaben aufmerksam zu machen und einen, wenn auch anfangs bescheidenen, Grund zu schaffen, auf dem er sein Werk aufbauen konnte. Es war somit möglich, vier Sinfonie-Konzerte mit ersten Solisten und acht volkstümliche Konzerte sowie ein Oratorium „Der Messias" von Händel mit der Harburger Liedertafel zu bringen. Jetzt am Ausgang der Wintersaison des Harburger Konzert-Orchesters kann man feststellen, daß Fritz Theil es verstanden hat, die Leistungen des Orchesters auf eine beachtenswerte künstlerische Höhe zu bringen, was in Anbetracht der schwierigen Verhältnisse und der Kürze der Zeit besonders anzuerkennen ist. Fritz Theil brachte Sinfonien von Beethoven, Schubert, Brahms sowie andere Orchesterwerke von Wagner, Tschaikowsky usw., deren Wiedergabe auch das verwöhnte Ohr vollauf befriedigen konnte. Besondere Anerkennung verdient auch das Orchester, welches sich gern und willig der Führung ihres Dirigenten anvertraute und infolge seiner aufopfernden Hingabe in kurzer Zeit hochkünstlerische Leistungen hervorbrachte. — Hoffentlich bleibt der Bestand des Orchesters gesichert und nimmt dadurch das musikalische Leben Harburgs endlich einen Aufschwung.

Dr. Fr. Schmiedt.

Kassel Die Erstaufführung von Franz Schrekers „Der Schatzgräber" im hiesigen Staatstheater, auf die die Intentantur reichlich lange hatte warten lassen, gehört mit zu den Marksteinen unserer Oper. Wer unter den heutigen preisgesteigerten Fahrgelegenheiten nicht zu den „Reichen" gehört, muß sich notgedrungen den Genuß verkneifen, sich in anderen Städten Uraufführungen anzusehen, um in der musikalischen Entwicklung nicht die Fühlung zu verlieren. Deshalb war Schreker für viele Musikfreunde ganz neu, wenn auch nicht fremd, denn der Kampf der Meinungen um diesen Komponisten, der gewissermaßen an der höchsten Instanz des musikalischen Deutschlands tätig ist, mußte von vornherein das Bild über sein Schaffen zu seinen Ungunsten trüben. Ich freue mich deshalb ganz besonders hier festzulegen, daß diese Aufführung mich angenehm enttäuscht hat. Gewiß hat die eigenartige Behandlung des Orchesters, die durch Strauß vorbereitet wurde, scheinbar etwas Ungewohnt-Neues. Aber die Ausnutzung der solistischen Wirkungen gibt dem Orchester eine außerordentlich starke Klangfreudigkeit. Auch die Behandlung der Singstimmen (III. Akt) zeugt von ausgesprochener melodischer Begabung. Die hiesigen Kräfte (Mary Keysell-Els; Fritz Windgassen-Elis; Ernst Neubert-Narr), brachten unter Dr. Zulaufs Stabführung mit dem wundervoll eingespielten Staatsorchester und Derichs Regiekunst eine musterhafte Aufführung zustande. Ob freilich eine Daueroper daraus werden wird, ist sehr fraglich, denn das heutige Publikum hat vorläufig noch nicht umgelernt im „Hören". Die zweite Neuheit brachte die Intendantur mit Julius Bittners „Höllisch Gold". Es wäre völlig ungerechtfertigt, irgendwelche Vergleiche zwischen diesen Komponisten, die beide in Wien studierten, anzustellen, da die ursprüngliche Veranlagung beider gänzlich verschieden ist. Bittner liebt mehr die ruhigen musikalischen Formen, deren Quellen ebenso wie bei Schreker mehr auf die Romantik und Neuklassik zurückzuführen sind. Aber seine Musik findet willigere Ohren und empfänglichere Herzen. Auch diese Aufführung unter Dr. Zulauf mit Windgassen (Teufel), Schulz (Frau), Wuzél (Mann), Clema (Die Alte) und Lißner-Baldrian (Ephraim) und Derichs Regieführung zeigte eine seltene Geschlossenheit in der musikalischen Höhenlinie.

Seitdem Robert Laugs Einfluß auf das hiesige Musikleben gewonnen hat, ist im Konzertbetrieb eine fortlaufend-aufsteigend-künstlerische Linie deutlich zu erkennen. Nicht allein die Zahl der 6 Abonnementskonzerte der Staatlichen Kapelle hat sich verdreifacht, auch die Festspielaufführungen am Schlusse jeder Theaterspielzeit sind zur Gewohnheit geworden. Nachdem im vorigen Jahre Beethovens Kunst in den Mittelpunkt sechs zeitlich mehr auseinanderliegender Konzerte gestellt worden war, folgte in diesem Jahre ein fünftägiges Brahmsfest. Ich erinnere mich nicht, daß Kassel Musikfeste in solchem Umfange erlebt hat. Das ist umso höher einzuschätzen, weil sich aus dem Nichts solche großzügig angelegten Feste kaum verwirklichen lassen und bis auf das ausgezeichnete Orchester der Staatsoper der mitwirkenden Chorkörper erst durch Verschmelzung des Städtischen Konzertchores mit dem hiesigen Lehrergesangverein unter mehrjähriger Führung von Robert Laugs an die Lösung solch umfangreicher und schwieriger Aufgaben herangehen konnte. Leider steht für die Besprechung der Aufführungen nur wenig Raum zur Verfügung, so daß in dieser gedrängten Kürze nur eine Aufzählung erfolgen kann. Wir hörten an Orchesterwerken die vier Sinfonien, Variationen über ein Thema von Haydn, die akademische Festouvertüre und die tragische. Das auf 100 Mann verstärkte Orchester spielte mit starker Hingabe und sowohl Laugs wie Generalmusikdirektor Abendroth (Köln), der gastweise die C-Moll dirigierte, waren Gegenstände starker und herzlicher Ovationen. An Chorwerken sang der Städt. Konzertchor die wenig gehörten Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen A-cappella-Chor mit spielender Beherrschung dieser altklassisch anmutenden Chorsätze, die Rhapsodie, das Schicksalslied und das bedeutendste „Ein deutsches Requiem". Eine Morgenfeier im Staatstheater hinterließ in ihrem auch äußerlich fein abgestimmten Rahmen die stärksten Eindrücke. Hier sang der A-cappella-Chor Einzelnes aus op. 62 und die Damen die selten gehörten Frauenchöre mit zwei Hörnern und Harfe. Das Klarinettenquintett (Kammermusiker Lohmann-Kassel und das Leipziger Gewandhausquartett) gehört mit zu den Höhepunkten der gesamten Veranstaltung. Solistisch waren beteiligt Heinrich Möller (Orgel-Fuge in As-Moll), Lotte Leonhard und Helga Weeke (Berlin), Fritz Windgassen (Kassel) und Julius von Raatz-Brockmann mit Liedern, der letztgenannte mit

ganz außergewöhnlich-verinnerlichtem Erfolge (vier ernste Gesänge), Edwin Fischer (B-Dur Nr. 2, op. 83 mit Abendroth am Dirigentenpult), Edgar Wollgandt und Julius Klengel im Doppelkonzert für Violine und Violincello op. 102. Im Sextett für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncello op. 18 halfen die Kasseler Herren Gählert (Bratsche) und Kühling (Cello).

Georg Otto Kahse.

Kattowitz Die politischen Ereignisse haben auch mächtig in unseren Konzertbetrieb eingegriffen. Die „Oberschlesische Konzert- und Vortragsgesellschaft" hat sich in der diesjährigen Saison nur schwach betätigt. Die Einladungen, die diese Gesellschaft, ähnlich wie das Konzertunternehmen „Wynen-Konzerte", vorher reichlich an unsere größten Künstler und Kunstkorporationen ergehen ließ, mußten sehr eingeschränkt werden, da schon allein durch die erschwerte und kostspielige Einreiseerlaubnis in den Industriebezirk der Betrieb stark erschwert wurde. Bis auf wenige Ausnahmen nahmen denn auch die Konzerte einheimischer Künstlerkräfte den größten Raum der Saison ein. Tätig waren der „Meistersche Gesangverein"-Kattowitz, der immer noch an unbedingt erster Stelle steht, der Gleiwitzer Musikverein, die „Oberschlesische Konzertgesellschaft" und der „Beuthener Singverein". — Das letztgenannte Kunstinstitut brachte außer einigen weniger bedeutungsvollen Konzerten die „Missa solemnis" und die „Neunte" von Beethoven, sowie Bachs „Matthäuspassion" heraus. Der Dirigent dieses Chores, Seminarmusiklehrer Jaschke, holte weit aus, um mit seinem Chore den soeben genannten Werken gerecht zu werden. Ich darf in der Fachpresse nun keineswegs in eine lokale Gefühlsduselei verfallen, wie es der oberschlesischen Lokalpresse zum größten Teil gefiel, sondern muß an dieser Stelle einmal etwas schärfer zu Gericht gehen, als es der Lokalchronist im allgemeinen gewöhnt ist. Der Zweck heiligt die Mittel! Dieses alte gute Sprichwort darf aber nie und nimmer zu stark gedehnt werden. Wenn ein noch nicht allzu lange bestehender Chor ausgerechnet seine Finger nach den größten und schwierigsten Werken der Chorliteratur ausstreckt, so müssen Chor und Dirigent auch einer rücksichtslosen Kritik mutig ins Auge sehen. Die Aufführungen obiger Meisterwerke mögen im Großen und Ganzen ganz annehmbar gewesen sein, — von künstlerischem Wurf jedoch, von Klarheit und Feinheit, von einer Zurücksetzung des Ehrgeizes hinter das Kunstwerk, konnte bei den Aufführungen keine Rede sein. Man hatte stets das Gefühl, daß hier Dirigent und Chor sich an Sachen heranwagten, denen sie durchaus nicht voll gewachsen waren. Das vorzügliche Orchester (Breslauer Orchesterverein) hatte denn gerade bei den heiklen Chorstellen die unangenehme Aufgabe, manche Ungenauigkeiten und Unreinheiten des Chores zu übertünchen. In der „Neunten" konnte der Dirigent von Glück reden, daß er ein so gutes Orchester unter den Händen hatte, welches hier und da, ohne dem Taktstock willig zu folgen, seine eigenen Wege ging. Wir hörten früher leichtere Chorwerke, mit deren Wiedergabe der „Singverein" größere Ehre einlegte als mit den Aufführungen obiger Werke. Man wird mir natürlich ob dieser „furchtbaren" Worte zürnen; es mußte aber im Interesse der Kunst einmal gesagt werden, daß es künstlerischer ist, leichtere Werke vollendet aufzuführen, als wie schwere Werke, denen man nicht gewachsen ist. Eine gute Wiedergabe erlebten die „Jahreszeiten" unter Professor Lubrich seitens des Gleiwitzer Musikvereins. Hier waren ausreichende Mittel in den Dienst der schönen Kunst gestellt. In Hindenburg O.-S. fand eine Aufführung von Haydns „Schöpfung" statt, die ich leider nicht besuchen konnte. Ebenso können hier nur einige Konzerte des Königshütter „Lehrergesangvereins" unter Leitung von Musikdirektor Kauf-Gleiwitz erwähnt werden. — Die „Oberschlesische Kammermusikvereinigung" gab eine Reihe wohlgelungener Kammermusikabende, in denen vor allen Dingen der Primgeiger, Arthur Brandenburg, und der Solocellist Curt Hosemann Hervorragendes leisteten. Der letztere kehrte wieder nach Kattowitz zurück, nachdem er kurze Zeit in Nürnberg gewirkt hatte. Eine Großtat war die am 17. und 18. Mai in Kattowitz stattgefundene Aufführung von Bachs großer H-Moll-Messe seitens des Meisterschen Gesangvereins. Ich wollte über diese Aufführung eingehender berichten, kann dies aber leider nicht, da mir die seitens des Dirigenten, Professor Lubrich versprochenen Karten nicht zugestellt wurden. — Es wird dies der letzte Bericht aus dem demnächst an Polen übergehenden oberschlesischen Woyewodschaftssitz Kattowitz sein. In dieser zum größten Prozentsatz deutschen Stadt soll aber auch die deutsche Kunst weiter gepflegt werden, da die bestehenden deutschen Unternehmungen hier weiter zu wirken gedenken.

Wiener Opernfestspiele. Unter der Leitung des Opernsängers Hermann Frischler aus Wien fanden in der Zeit vom 15. April bis 15. Mai in den Städten Kattowitz, Beuthen, Gleiwitz die „Wiener Opernfestspiele für Oberschlesien" statt. Man muß Herrn Frischler die höchste Anerkennung zollen, daß er das Wagnis solch kostspieliger Unternehmungen in einem Bezirk unternahm, der durch politische und nationale Streitigkeiten seit einigen Jahren der wahre Hexenkessel ist. Der künstlerische Erfolg des Unternehmens war ein durchaus guter, teils sogar weit über ein Durchschnittsmaß hinausgehend. Es würde zu weit führen, hier auf die einzelnen Operndarbietungen kritisch einzugehen, ich will mich deshalb auf eine kurze Zusammenfassung der Darbietungen beschränken. — Als Stamm der Oper hatte Herr Frischler Mitglieder der Wiener Volksoper herangezogen. Der größte Teil des Orchesters gehörte ebenfalls der Wiener Volksoper an. Es wurden folgende Opern aufgeführt: Fidelio, Troubadour, Rigoletto, Traviata, Aida, Siegfried, Meistersinger, Carmen, Margarete (Faust) Cavalleria rusticana, Bajazzo, Madame Butterfly, Barbier von Sevilla, Waffenschmied und die Fledermaus. Eine direkt hoch künstlerische Darstellung erfuhren „Aida" und „Meistersinger". Wenn auch die Dimensionen der Kattowitzer Bühne — die ja die bedeutendste im Industriebezirk ist — etwas beschränkt sind, so reichen doch die modernen technischen Hilfsmittel dieser Bühne aus. Die großen Aufzüge in Aida und den Meistersingern (Festwiese) standen weder in der Dekoration noch an Kostümen, Chor und Statisterie den Aufführungen an großen Bühnen nach. In dankenswerter Weise hatte der „Meistersche Gesangverein" seine besten Kräfte zur Verstärkung der Opernchöre hergegeben, so daß auch dieses Schmerzenskind eines zusammengeschweißten Opernensembles glücklich und künstlerisch abschnitt. Als Gast war der Bariton Jean Athanasiu von der Bukarester Staatsoper vertreten, der mit prächtigen Stimmmitteln den Rigoletto, Graf Luna, Alfio und Amonasro sang. Der Künstler, der der deutschen Sprache nicht mächtig ist, sang italienisch. Als weiteren Stern des Ensembles muß ich Herrn Kammersänger Lußmann bezeichnen, dessen geschmeidiger, fein timbrierter Tenor besonders als Siegfried, Radames und Manrico gut abschnitt. In Herrn Kammersänger Fleischer lernten wir einen gottbegnadeten Sänger kennen, dessen Hans Sachs eine wahre Musterleistung war. Auch als Wotan im Siegfried stand Herr Fleischer (Dresden) ganz auf der Höhe. Der fleißige Unternehmer der Festspiele, Herr Frischler-Wien fand noch Zeit, mit guter Stimme den Mephisto und Stadinger (Waffenschmied) zu spielen. Von den Damen gefielen besonders Frau Böhm, Frau Attler und Frau Pfiffer. Als weitere Mitwirkende seien hier noch lobend erwähnt die Damen Frl. Schmidt, Frau Gelter, Frau Wagschal und Frau Hubrich-Barb, ferner die Herren Markowsky, der ausgezeichnete Wiener Oberregisseur und Bassist, Brandt, Noe (Berliner Staatsoper), Hausschild (Breslau) u. a.

Als Dirigenten waren vertreten: Operndirektor Prüwer-Breslau, Wilhelm Grümmer-Wien, Direktor Weiner-Kattowitz, Kapellmeister Schmidt-Kattowitz. Der vortreffliche Wagnerdirigent Prüwer schuf mit Meistersinger und Siegfried wahre Kabinettsstückchen orchestraler Opernmusik. Ebenso gebührt Herrn Grümmer uneingeschränktes Lob für die sichere und umsichtige Stabführung. Das Wiener Orchester, in einer Stärke von 36 Herren, im Streichkörper durch einheimische Musiker verstärkt, gewährte einen ungetrübten Genuß und der allgemeine Erfolg der Festspiele ist nicht zuletzt auf diesen guten Tonkörper zurückzuführen. Aber auch die Ausstattung und die gesamte äußere Aufmachung der Opern war eine vorzügliche. Wenn man die großen Schwierigkeiten berücksichtigt, die ein aus den verschiedensten Teilen Deutschlands und Österreichs zusammengezogenes Opernensemble verursacht, und von diesem Gesichtspunkt aus die Gesamtleistungen beurteilt, so konnte man mit diesen Festspielen höchst zufrieden sein. Der Vollständigkeit halber sei noch beigefügt, daß in den letzten Aufführungen von Aida und Rigoletto Herr Albin von Rittersheim die Tenorpartien sang und zwar mit großem Erfolge. — Es wird dies wohl die letzte Opernepoche im deutschen Kattowitz gewesen sein. Die Oper gastierte auch mehreremale in Beuthen und Gleiwitz, wo ihr allerdings nicht die bühnentechnischen Hilfsmittel so vollkommen zur Seite standen. Otto Wynen.

Konstanz Die Konzertsaison eröffnete eine Stuttgarter Sängerin Freiin von Meiern-Hohenberg. Die junge Sängerin hat ein sehr sympathisches Organ, ihre Stimme zeigt gute Schule, doch ist ihre Gestaltungskraft noch nicht so stark, daß sie einen ganzen Abend interessieren könnte. Ein Lieder- und Duettenabend in der evangelischen Kirche konnte nicht befriedigen, da vor allem das Programm wenig musikalischen Geschmack verriet. Am besten gefielen die Liedervorträge der Sängerin Frau Ch. Wahle; es waren große Fortschritte gegenüber ihrem letzten Auftreten festzustellen. — Sehr schöne Abende brachte uns wieder die Münchner Konzertagentur. Am ersten Abend hörten wir Konrad Ansorge. Sein Beethoven war nicht immer überzeugend, dagegen interpretierte Ansorge Schumanns große C-Dur-Fantasie op. 17 ganz wundervoll. Es war wirklich ein großer Genuß ihm zuzuhören. Am zweiten Abend erschien Emmi Leisner. Sie sang schön wie immer, obwohl ich manchmal etwas Frische vermißte. Sehr interessant waren ihre Vorträge der Lieder von A. Mendelssohn, endlich wieder einmal etwas anderes. Die Klavierbegleitung führte Professor Schmidt-Lindner glänzend durch. — Sehr fein musizierte das Leipziger Gewandhaus-Quartett. Der Höhepunkt des Abends war unbedingt das herrliche Streichquintett von Schubert, bei dem unser einheimischer Cellist Herr Kammervirtuose Schwanzara das zweite Cello mit großem Anpassungsvermögen durchführte. Der letzte Abend machte uns mit dem bekannten Solocellisten der Wiener Staatsoper R. Hindemith bekannt. Am Flügel saß Franz Dorfmüller, ein ausgezeichneter Begleiter. Hindemith spielte sehr musikalisch und technisch virtuos, so daß man darüber den etwas kleinen Ton vergaß. Der erste Kammermusikabend von Musikdirektor K. Bienert und Konzertmeister A. Stennebruggen aus Baden-Baden brachten uns Violinsonaten von Corelli, E. Grieg op. 13 G-Dur und P. Graener op. 56, eines der letzten Werke dieses Meisters. Am zweiten Abend sang Frau A. Bienert-Boserup Lieder von Thuille, Pfitzner, Brahms und als Uraufführung einen Liebes-Liederzyklus ihres Mannes. Musikdirektor K. Bienert spielte die nordische Sonate op. 75 von W. Niemann. Außerdem hatten wir 4 Sinfoniekonzerte (Direktion Bernhagen). Der erste Abend war Mozart gewidmet (Solist Musikdirektor K. Bienert, D-Moll Klavierkonzert), der zweite fast durchweg Smetana (Solistin Frau A. Dietrich-Bosch), der dritte Brahms (Solist Kammervirtuos Schwanzara) und der letzte Beethoven (Solist Konzertmeister Schmitt). Frau Dietrich-Bosch gab einen eigenen Abend mit einer hiesigen Geigerin L. Franke und einem Mannheimer Pianisten, der Liszts H-Moll-Sonate virtuos spielte. Auch das Wendlingquartett ließ sich wieder hören und erfreute durch sein feines gediegenes Musizieren.

An Männerchören wären Badenia (Direktion L. Haupt), Liederkranz (Direktion Eissert) und Bodan (Solist J. Schwanzara, Direktion K. Bienert) zu erwähnen. Der Damenchor des Bodan sang in seinem Konzert das selten gehörte Stabat mater von Pergolese. Der gemischte Chor des Bodan führte Ende April den Messias von Händel in der Bearbeitung von Chrysander auf (Solisten: Kammersängerin M. Möhl-Knohl, Mannheim und G. Schlatter-Heidelberg). Über einige Konzerte kann ich nicht berichten, da ich anscheinend absichtlich keine Karten erhalten habe. Um das Bild zu vervollständigen, muß ich noch erwähnen, daß das Stadttheater (Schauspiel) 4—5 mal wöchentlich spielt und eine Unmenge von Vorträgen stattfinden, so daß es nicht zu verwundern ist, wenn der Besuch der einzelnen Veranstaltungen oft zu wünschen übrig läßt. K. Bienert.

Mainz Die Mainzer Liedertafel brachte zum Abschluß der Saison und zugleich als Veranstaltung der „Kaiserin-Friedrich-Stiftung" Mahlers „Achte Symphonie" unter Heranziehung hervorragender solistischer Kräfte aus Berlin, München, Wien, Verstärkung des Orchesters auf 100 Musiker und der Chöre auf 400 Sänger, eindrucksvoll zur Wiedergabe. Kapellmeister Otto Naumann hat sich mit der Einstudierung und der dreimaligen öffentlichen Wiedergabe des grandiosen Werkes vor dichtbesetztem Saale große Anerkennung erworben. — An die von Generalmusikdirektor Gorter geleiteten städtischen Sinfonie-Konzerte, die mit einer sehr glücklichen Aufführung von Mahlers „Zweiten" beendet waren, schlossen sich drei weitere städtische Sinfonie-Konzerte, die Hans Rosbaud, Direktor der städt. Musikschule, leitete. Die Wiedergabe von Werken Händels, Mozarts, Beethovens, Webers, Brahms, Bruckners ließen in Rosbaud einen umsichtigen und feinfühligen Dirigenten erkennen. — Das Mainzer Stadttheater brachte den „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius heraus. Diese komische Oper, die seit 1896 (damals sang der jetzige Intendant Hans Islaub die Titelrolle) in einen Dornröschen-Schlaf versunken war, hatte bei ihrer Auferstehung in neuem Gewand so reichen Erfolg, daß für das heitere Werk eine Reihe von Wiederholungen und auch das Interesse anderer Bühnen erhofft werden kann.

Jak. Lippmann.

Mannheim Die in meinem letzten Berichte vorausgesagte Intendantenkrise am Nationaltheater ist inzwischen ausgebrochen, wurde aber überwunden. Die Theatermitglieder hatten gegen den Intendanten Stellung genommen, fügten sich aber, wenn auch mit Protest, dem Urteil des Stadtrates, als dieser nach hochnot- und peinlichen Verhandlungen mit Herrn Dr. Krätzer die Vereinbarung traf, daß dessen dreijähriger Vertrag von dem Erfolge der nächsten Spielzeit abhängig sein solle. Denn in dieser werden dem Leiter des Nationaltheaters zum ersten Male selbstgewählte Künstler zur Seite stehen. — Tatsächlich verläßt eine beängstigend große Anzahl von Bühnenkünstlern unsere Stadt, von denen Kapellmeister von Hoeßlin, sowie die beliebten Mitglieder der Oper Else Tuschkau, Berta Malkin und Gunnar Graarud an die Berliner Große Volksoper verpflichtet wurden. — Im Nationaltheater hörte man außer einer kakophonischen Begleitmusik zu Werfels „Troerinnen", die von dem Korrepetitor Friedrich Wilckens stammt, die sehr gute Erstaufführung von Walter Braunfels „Vögeln", in Szene gesetzt von dem Tondichter selbst und dirigiert von Hoeßlin. Das Werk ist m. E. bahnbrechend, da es mit der Bühnenperversität und Kinodramatik, wie wir sie z. B. in Schrekers „Schatz-

gräber" und Korngolds „Toter Stadt" finden, bricht und aus lyrisch-romantischen Quellen auf das Glücklichste schöpft, ohne deshalb die Forderungen des Theaters zu vernachlässigen. Ich sehe in Braunfels, dessen „Phantastische Veränderungen eines Themas von Berlioz" freilich noch bedeutendere Gestaltungskraft und Eigenheit zeigen, einen Berufenen, der auf dem Wege ist, der idealistischen Richtung in der Kunst wieder zum Siege zu verhelfen. Die Parsifal-Aufführungen des Nationaltheaters zeigen jedes Jahr aufs Neue, wie sehr dem Meister mit dem Erlöschenlassen der Schutzfrist für dieses Werk Gewalt angetan wird. Treffliche Einzelleistungen vermögen eben nie über den Mangel eines geeigneten Gesamtkörpers hinwegzutäuschen. — Dem Tondichter Gewalt antun, bedeutet auch die Überdynamik in edlen klassischen Werken, wie sie der Gastdirigent Werner Wolff aus Hamburg in „Fidelio" übte. Erich Kleiber (Düsseldorf) dagegen überraschte durch eine entzückende, an Mahlers beste Dirigentenleistungen gemahnende „Figaro"-Aufführung; er wurde denn auch als leitender erster Kapellmeister ab Herbst verpflichtet.

Für das Konzertleben unserer Stadt ist charakteristisch, daß junge einheimische Kräfte, auch wenn sie noch unfertig das Podium betreten, oft über Gebühr gewürdigt werden, verdiente, künstlerisch vollwertige Kammermusikvereinigungen dagegen (gleich dem Mannheimer Quartett und dem Mannheimer Trio) vor leeren Sälen spielen müssen. Zwei Neuheiten, Paul Hindemiths A-Moll-Quartett und ein aus exotischen Motiven hervorgegangenes Kammermusikwerk von Hans Hermann, konnte ich leider nicht hören. — Besonderen Erfolg errang die örtliche Erstaufführung von Paul Gräners zweiter, nach der Lektüre des „Hungerpastor" geschriebener „Kammermusikdichtung" an dem ersten Kammermusikabend des Mannheimer Volkschors. Es wurde von den heimischen Künstlern Louise Schatt-Eberts (Klavier), Walter Kötscher (Violoncello) und einem neuen Manne, dem Geiger Hermann Silzer, geboten, welch letzterer — ein Schüler von Adolf Rosé — sich mit einem eigenen Violinabend aufs glücklichste eingeführt hatte. Bei demselben Konzerte gelangte auch ein Orchesterlied des Unterzeichneten, „Der Verliebte, wieder allein" (Text von Felix Braun-Wien) mit Klavier durch Elisabeth Hernried-Valentin zur Uraufführung. — Unter den chorischen Darbietungen der letzten Zeit verdient die Uraufführung einer Folge altdeutscher Volkslieder für Männerchor, Solostimmen und Orchester von dem Ludwigshafener Tonsetzer Paul Gies Erwähnung. Das Werk, „Vom Lieben und Leiden" benannt, zeigt tüchtige kontrapunktische, aber geringe instrumentale Schulung und ist — bei mangelnder Reife und einiger Eklektik — gefällig und volkstümlich gehalten. Der Arbeiter-Gesangverein Ludwigshafen-Süd, der uns diese Uraufführung unter Fritz Schmidts tüchtiger Leitung bot, brachte am gleichen Abend auch Heinrich Zöllners „Columbus" zur Auferstehung, ein Werk, das neben viel schwächlichen Lyrismen doch auch Stücke von schöner Eigenart bietet. — Eine prächtige, aufs feinste abgetönte Aufführung von Verdis „Requiem" danken wir Felix Lederer und dem Musikverein. Der kräftige Impuls, der von diesem Dirigenten ausgeht, stach sehr ab von der verschleppenden und weichlichen Art, in der uns der Karlsruher Generalmusikdirektor Fritz Cortolezis Beethovens „Missa solemnis" an der Spitze des Münchner Lehrergesangvereins bot. Man verglich diese Aufführung mit früheren des Musikvereins und lernte aufs Neue das Heimische schätzen.

Robert Hernried.

München-Gladbach In der zweiten Winterhälfte hielten die musikalischen Veranstaltungen unserer neuen „Großstadt" durchaus mit den kulturellen Aufgaben Schritt und standen weder an Zahl noch an Bedeutung hinter den vor Weihnachten veranstalteten Konzerten zurück. Vier Sinfoniekonzerte des Städt. Orchesters unter Hans Gelbke brachten uns u. a. Bachs 5. Brandenburger Konzert, Haydns 4. D-Moll-Sinfonie, eine Introduktion und Chaconne von Karl Hoyer für Orgel und Orchester, Brahms' 4. Sinfonie, sein Doppelkonzert, Schumanns 4. Sinfonie, Liszts Totentanz, Glazounows Mittelalter-Suite, R. Strauß' Tod und Verklärung, Mahlers 4. Sinfonie, Gesänge von Schreker, Reuß und Strauß mit Orchesterbegleitung u. a. — In den Cäcilienkonzerten führte Gelbke Regers Romantische Suite, Kloses Wallfahrt nach Kevelaar für Deklamation, Chor und Orchester, Joachims Ungarisches Violinkonzert und Mendelssohns Oratorium „Paulus" auf. Als Solisten waren Max Strub (Violine), Heinrich Boell (Orgel und Klavier), Riele Queling (Violine), Kapellmeister Kleinsang (Violine), Theo Kreiten (Klavier), Ida Schürmann, Frau Kämpfert, Frau Wolter-Pieper, Hans Baterhaus und Paul Ollendorff (Gesang) hinzugezogen. — Außerdem fanden einige Volkskonzerte als Wiederholungen der Hauptkonzerte statt, ferner ein Klavierabend von Edwin Fischer, ein Liederabend von Amalie Merz-Tunner, ein Klavierabend von Max Pauer und ein Kammermusikabend des Wendling-Quartetts. — Auch im benachbarten Rheydt hatte unser städtisches Orchester unter Gelbke in einem Sinfoniekonzert mit Tschaikowskys E-Moll-Sinfonie und dem Beethovenschen Es-Dur-Konzert mit dem vortrefflichen Gladbacher Pianisten Heinz Eccasius einen schönen Erfolg.

Oldenburg Aus dem diesjährigen Musikleben Oldenburgs verdient noch besondere Erwähnung das vom Bach-Verein in dieser Saison als letztes veranstaltetes Konzert, in dem unter Leitung von Dr. Otto Wissig Bachs Matthäuspassion ungekürzt zur Aufführung gelangte. Diese Aufführung bedeutete nicht nur für Oldenburg ein musikalisches Ereignis, sondern ging auch nach der technischen wie künstlerischen Seite hin weit über den Rahmen der Veranstaltung einer mittleren Stadt hinaus. Das Verdienst daran gebührt in erster Linie dem trefflichen Dirigenten. Einmütig gerühmt wird, besonders auch von der auswärtigen Kritik, die Sicherheit und Klangschönheit der Chöre, deren Leistungen sich bis zuletzt auf künstlerischer Höhe hielten. Das einzige vielleicht, was nicht restlos alle Wünsche erfüllte, war das Orchester, wenngleich es den Intentionen des Dirigenten mit willigem Verständnis folgte. Der ganzen Aufführung merkte man an, daß sie mit Liebe vorbereitet und einstudiert war. Dem aufmerksamen Zuhörer konnten nicht die mancherlei Feinheiten der Darstellung entgehen, die man selbst bei großstädtischen Aufführungen leider oftmals vermißt. Namhafte auswärtige Kräfte waren herangezogen. Die Viola da gamba spielte Prof. Chr. Döbereiner (München). Von den anderen Solisten seien besonders erwähnt Franz Notholt (Hannover), der den Christus ergreifend schön sang, und Georg Baldszun (Hannover); treffliches stimmliches Rüstzeug und feinsinnige Hervorhebung des Rezitativen waren die Vorzüge seines Evangelisten. Nicht weniger fesselten die Sopran- und Altsoli durch Klangschönheit der Stimmen und vornehme, stilgerechte Vortragskunst, sie lagen in den Händen der beiden Leipziger Sängerinnen Anni Quistorp-Wissig und Meta Jung-Steinbrück.

Dr. Martin Quistorp.

Osnabrück Die letztwinterliche Konzertsaison unseres Musikvereins zog sich — ebenso wie der letzte Winter — sehr in die Länge, weit in den Frühling hinein. Musikdirektor Max Anton bot mit dem stattlichen Vereinschor, der durch Vereinigung mit dem Lehrergesangverein bedeutend verstärkt und leistungsfähiger geworden ist, und mit unserem vortrefflichen Orchester eine überaus reiche Fülle der wertvollsten musikalischen Darbietungen, für die wir ihm nicht genug dankbar sein können. Aus der Fülle des Gebotenen

will ich des Raummangels wegen nur 2 Veranstaltungen hervorheben, die geradezu als Höhepunkte und Großtaten im musikalischen Leben unserer Stadt anzusprechen sind. Es waren dies die im 4. Hauptkonzerte des Vereins gebotene Aufführung von J. S. Bachs „Hoher Messe“ in H-Moll und die nach Schluß der eigentlichen Konzertzeit veranstaltete sogenannte Beethovenwoche, in welcher an 5 Abenden sämtliche Quartette von Beethoven durch das geschätzte und künstlerisch hochstehende Wendling-Quartett zum Vortrag gebracht wurden. Beide Veranstaltungen waren ein Unternehmen, dem man hier mit gespannter Erwartung entgegensah. Doch glänzend gelang beides dank der überaus hingebenden und zielsicheren Vorarbeit und Leitung Max Antons in seinem Vereinschor und Orchester und dank ebenfalls der vortrefflichen Künstlerschaft des Wendlings-Quartetts. — Mit neuen Hoffnungen und Erwartungen blicken wir der kommenden Konzertzeit entgegen und möchten der Hoffnung Ausdruck geben, daß es dem Stadtsäckel trotz der gegenwärtigen gedrückten finanziellen Lage aller Stadtgemeinden doch möglich ist, unser vortreffliches Orchester und seinen Hauptleiter Anton zu halten. H. Hoffmeister.

Plauen i. V. Dem Opernbetrieb der zu Ende gegangenen Spielzeit gereichte es zum Nachteil, daß der Leiter der städtischen Bühne, Direktor Theodor Erler, noch vor Beginn des Musikwinters 1921/22 schwer erkrankte und weder imstande war, das Theater zu leiten, noch seinen sonst so gern und gut ausgeübten kapellmeisterlichen Pflichten nachzukommen. Obwohl man in Dr. Viktor Eckert einen stellvertretenden Leiter von großer Tatkraft und weitblickendem Unternehmungsgeist fand, fehlte es der musikalischen Tätigkeit anfänglich im Theater an Zielsicherheit und an einer vorwärtstreibenden Kraft. Verfehlte Besetzungen einzelner Rollenführer erhöhten die Schwierigkeiten. Allmählich aber kam der Opernbetrieb in Fluß und das anfänglich sehr bedächtige Tempo der Neueinstudierungen machte einen beinahe nicht mehr künstlerischem Geschwindschritt Platz. Man behalf sich vielfach mit Gästen, Gästen am Dirigentenpult und Gästen auf der Bühne, und tat dies umso lieber, als man darin einen starken Anreiz zu zahlreichem Besuch der Opernaufführungen fand. Am häufigsten hat Hofkapellmeister Heinrich Laber aus Gera gastweise den Stab geschwungen. Ihm verdankte man vor allem sehr temperamentvolle Tristanaufführungen, bei denen er Sänger und Kapellisten zu bedeutenden Leistungen zu begeistern wußte. Auch die Chemnitzer Kapellmeister waren zu Gaste, der vorzügliche Leschetitzky, dessen ruhige überlegene Art mehreren Siegfriedaufführungen zustatten kam, und der routinierte Glanz, der einer Aufführung von „Hoffmanns Erzählungen“ ein beinahe persönliches Gepräge verlieh. Neue Opern gab es gar nicht, wenn man nicht Offenbachs aus Melodieresten zusammengefügten, im 2. Akte sogar recht geschickt gemachten „Goldschmied von Toledo“ als solche ansprechen will. Der erste Bariton der Bühne, Vigo Jansen, hielt das Werk durch seine ausgezeichnete Wiedergabe der Titelrolle. Daß die Operette gepflegt wurde, ist selbstverständlich. Die Neuheiten waren hier die allerorts üblichen. Zum Schluß der Spielzeit gab es mit Maifestspielen noch einen starken Ausklang. Mozarts „Figaro“, Verdis „Maskenball“ und „Tristan und Isolde“ waren drei infolge glücklicher Besetzung der Hauptrollen hervorragend gute Aufführungen. Die Herrschaften, die von fremden Bühnen zu Gaste waren, alles Namen von bestem Klang, machten die Spiele zu wirklichen Festspielen und die Hörerschaft kam trotz sehr hoher Preise vollkommen auf ihre Rechnung. Nachdem nun Dr. Eckert zum Intendanten der Städtischen Bühne gewählt worden ist, darf man mit Gewißheit hoffen, daß in der nächsten Spielzeit von Anfang an zielbewußter gearbeitet wird.

Auch im Konzertleben hat das Gastdirigieren eine gewisse Rolle gespielt, und zwar hat der musikalische Generalissimus der Nachbarresidenz Heinrich Laber auch hier ausgeholfen. In mehreren Konzerten des Rich. Wagner-Vereins hat er den Stab geführt und seinen Dirigentenlorbeeren neue hinzugefügt. Die Städt. Kapelle, die er dirigierte, wuchs hörbar mit ihren größeren Zwecken und führt den Nachweis, daß man, um vollkommen befriedigende Orchesterleistungen zu hören, nicht mehr auswärtige Kapellen herbeizuholen braucht. Außer einem Richard-Wagner-Programme, wie es sich durch eine Konzertveranstaltung am 13. Februar, dem Todestages des Meisters, von selbst ergab, hörte man in den andern von Laber dirigierten Konzerten Regers Variationen über ein Mozartsches Thema, die hier neu waren, eine „Norwegiana“ genannte Suite von Sverre Jordan, die zur Uraufführung kam und sich als ein feingearbeitetes und sehr unterhaltsames Werk erwies, eine Brucknersinfonie, die selten gespielte sechste, und ein auch als Uraufführung echt stimmungsvolles Adagio aus einer D-Moll-Sinfonie Paul Becherts, eines in Plauen als Lehrer lebenden, begabten Regerschülers. Aus der Menge der anderen Konzerte ragte ein von der städtischen Kapelle (Musikdirektor Werner) veranstaltetes Manén-Konzert hervor. Hierbei wurde von der spanischen Pianistin Pura Lago für Deutschland ein Klavierkonzert von Manén uraufgeführt und fand trotz hochmoderner Harmonik auf Grund rassiger melodischer Eigenschaften starken Beifall. Manén dirigierte selbst mit großem Geschick. Auch Marteau, der gern in Plauen weilt, war zu Gaste und spielte, von Werner mit der städtischen Kapelle bestens begleitet, zwei Konzerte (Mendelssohn, Mozart), für Violine allein die großartige C-Dur-Sonate von Bach. Dem einheimischen Bariton Peter Lambertz hatte man einen Rinkens-Abend zu danken. Wilhelm Rinkens, der Eisenacher Kantor, erwies sich dabei als eine in Liedern und Melodramen recht beachtliche musikalische Potenz. Der Kantor und musikalische Führer der Nachbarstadt Reichenbach, Walter Böhme, kam zu Worte in einer von seinem sehr tüchtigen hiesigen Amtsgenossen Paul Hertel gebotenen Uraufführung seines Oratoriums „Die heilige Stadt“, eines mit guter Kenntnis der Chor- und Instrumentationswirkungen geschriebenen, melodischen und stimmungsreichen Werkes, dessen Erfolg kein Lokalerfolg bleiben sollte. Auch sonst sind heimische Komponisten wiederholt an die Öffentlichkeit gekommen, Dost, Gatter, Karl Kluge, Händel, Büttner, Hammerschmidt und haben dabei der musikalischen Heimatkunst Ehre gemacht. Ernst Günther.

Posen Das Orchester des „Teatr wielki“, das in seinen früheren Darbietungen schon Vollendetes bot, bekräftigte diesen Eindruck neuerdings in seiner Aufführung der klassischen Meister Haydn, Mozart und Beethoven unter der schwungvollen Leitung von Adam Dolzycki. Schade, daß diese geistig so hochstehende Persönlichkeit Posen verläßt! — Bachs „Matthäus-Passion“, die am Karfreitag durch den Posener Bachverein in der Kreuzkirche bei ausverkauftem Hause zu neuem Leben erwachte, entzündet in ihrer Gesamtheit die Herzen — insbesondere der Gläubigen — wie ehedem. Von den auswärtigen Mitwirkenden sei vornehmlich der Künstler Pinks, Weißenborn und Thea Bandel gedacht. Eine Wiedergabe in derselben Besetzung erfolgte übrigens auch in den Städten Lissa und Bromberg. — Einen großen Erfolg hatten ferner die drei Konzerte des Balalaika-Orchesters der ehemaligen Wrangelarmee. Auch an guter Kammermusik fehlte es nicht. An erster Stelle nenne ich die Berliner Trio-Vereinigung der Herren Mayer-Mahr, Wittenberg, Grünfeld, die Schubert, Haydn und Brahms darboten. Das jugendliche Trio Wilkomirski wartete mit Sinding und Rachmaninoff auf und das Polnische Quartett veranstaltete einen César Franck-Abend. — In der Paulikirche verabschiedete sich der nicht genug zu rühmende Viktor Bickerich aus Lissa auf der Orgel, um einem Rufe nach Buckarest zu

folgen. — Von den zahlreichen Pianisten sei zunächst des Jos. Sliwinski gedacht, ebenso berückender Größen wie Alfred Hoehn und Pepito Ariola, letzterer im Verein mit seiner jugendlichen (elfjährigen?) Schwester. Daß ein Künstler wie Ariola nur Debussy und Albeniz spielt, bleibt mir unverständlich. Soll der Hörer, der geistige Erfrischung sucht, in diesen Wirrwarr von Kakophonie einen ganzen Abend lang seine Seele tauchen? Sonderbar! Dann gab's noch weitere Solistenabende von vorwiegend polnischen Künstlern, deren Namen hier weniger interessieren dürften. Als Novität im Spielplan des „Teatr wilki" ist Bizets Carmen zu nennen. Wie stets, so riß auch hier dieses von leidenschaftlicher Glut sprühende Meisterwerk die Hörer hin; dieser Oper ist ein dauernder Platz in unserem ziemlich eintönigen Repertoir gewiß! Carl Foerster.

Prag Die musikalischen Hauptereignisse der Berichtszeit März-April vollzogen sich auf dem Gebiete der Oper. Unter allen Zeichen eines bedeutenden lokalen Erfolges fand die Erstaufführung der Oper „Kleider machen Leute" von Alex. Zemlinsky, dem Opernchef unseres deutschen Theaters, statt. Interessiert hat diese Erstaufführung, weil sie die Wiedererweckung eines um mehr als 10 Jahre zurückliegenden Werkes bezweckte, das der Komponist der Umarbeitung wert hielt. Eine Lösung des schwierigen Problems der modernen komischen Oper bedeutet diese musikalische Komödie Zemlinskys auch in ihrer neuen Fassung nicht. Sie ist mehr volkstümlich und geistreich als lustspielmäßig; das lyrische Element herrscht vor, ebenso das Mollgeschlecht und die Chromatik. Wo Zemlinsky auch einmal einen hellen, heiteren Ton findet, wird er banal. Seine Tonsprache ist das Mittel zwischen Wagners „Meistersinger" und Richard Strauß' „Rosenkavalier", ohne aber im Entferntesten an die sonnige Volkstümlichkeit der ersteren und den geistreichen, feinen Humor des letzteren heranzureichen. Die Aufführung unter der Leitung des Komponisten und der Regie Direktor Kramers bot bei vorzüglicher Besetzung erstklassige Opernkunst. — Das tschechische Nationaltheater bescherte uns zwei problematische Uraufführungen. Die eine galt der abendfüllenden Oper „Die Schuld" von Prof. Zich, die andere dem Einakter „Der Irrtum der Königin" von Emil Nemecek. Zichs „Schuld" stellt den verunglückten Versuch dar, den bisher nur im sinfonischen Satze versuchten Eigensinn ganz selbständig und ohne Rücksicht auf die Harmonie geführter Stimmen auch auf dem Gebiete der Oper zu erproben. Die hohe Kunst Bachscher Polyphonie auf diese Weise ins Moderne übersetzen zu wollen, muß schon fast als pathologisch bezeichnet werden. Die aus dieser modernen gesetzlosen und willkürlichen Polyphonie sich ergebenden Kakophonien mögen viel leicht den Komponisten begeistern, uns verletzen sie. Emil Nemeceks Einakter ist das beachtenswerte Erstlingswerk eines 16 jährigen Autodidakten, der vorläufig noch sittsam Smetanas Wege wandelt. — Aus dem Spielplane des deutschen Theaters ist noch eine vorzügliche Neueinstudierung der leider vom Publikum viel zu wenig gewürdigten „Mona Lisa" von Schillings und eine prächtige Neueinstudierung des Rossinischen „Barbiers von Sevilla" zu erwähnen.

Im Konzertsaale griff das Fieber der Überproduktion uneindämmbar weiter um sich. Halbleere Konzertsäle und Konzertabsagen wegen ungenügender Teilnahme des Publikums waren daher an der Tagesordnung. Erfreulicherweise aber hatten gerade die großen und kunstbedeutenden deutschen Konzertereignisse vollen Erfolg. Vor allem die Aufführung der „Missa solemnis" von Beethoven durch den deutschen Singverein und Männergesangverein, Schumanns „Manfred" durch das deutsche Theaterensemble, ein Brahms-Chorabend der deutschen Akademie der Tonkunst und des Volksbildungsvereines „Urania", Haydns „Schöpfung" (evangelischer Gesangverein), ein Männerchorkonzert des deutschen Volksgesangvereins, das Festkonzert des Holleschowitzer deutschen Sängerbundes aus Anlaß seines 40 jährigen Bestandes, eine glanzvolle Morgenaufführung der deutschen Musikakademie mit dem Geiger Marteau, dem Klaviervirtuosen Ansorge und der Altistin Emmi Leisner als Solisten und schließlich ein Kammermusik-Konzert mit dem Leipziger Gewandhaus-Quartett als Gastensemble, das unter anderem ein gefälliges, aber unbedeutendes Streich-Trio von Julius Röntgen aus dem Manuskripte spielte. Überaus reich war die Solistenschau der beiden Berichtsmonate; namentlich mit Vokalkünstlern wurden wir bis zum Überdrusse bedacht. Unter den letzteren ragten hervor: Kammersänger Steiner, die beiden deutschen Meister-Bassisten Bender und Mayr, der Wiener Tenor Aagard Oestvig, unsere heimischen Baritonisten Klein und Dr. Ehm, letztgenannter als Pionier neuer, aber nüchterner und nichtssagender Lieder des Prager deutschen Tonsetzers Dr. Theodor Veidl, der Tenor Jadlowker als Stimmvirtuose und Reklameheld, der Wiener Schubertsänger Viktor Heim, die Dresdener Sopranistin Rethberg, Fräulein Schumann aus Wien mit Richard Strauß als Begleiter am Flügel und — das Beste zuletzt — eine glänzende vokale Neuerscheinung im Konzertsaale, Fräulein Elisa Stünzner aus Dresden. Unter den mit selbständigen Konzerten erschienenen Pianisten sind Rosenthal und Grünfeld als bekannte Größen ihres Instrumentes, der kunstdurchglühte Teichmüllerschüler Josef Langer, Eugen Linz und Olef Wibergh als Vertreter der jüngsten Pianistengeneration zu nennen. Von den Konzerten anderer Instrumentalisten wäre noch jenes des klassischen Geigenkünstlers Flesch und der Konzertabend einer hoffnungsvollen jungen Violinistin namens Erwina Brokes zu nennen. — Im tschechischen Konzertsaale waren die deutschen Generalmusikdirektoren Blech und Schillings als erfolgreiche Gastdirigenten der tschechischen Philharmonie erschienen. In einem Konzerte der genannten Orchestervereinigung gelangte auch eine „Sinfonietta" von Ostrcil zur Uraufführung; gute Kapellmeistermusik ohne persönliche Note, erfindungsreicher in der Instrumentation als im Thematischen. Mit volkstümlichen Sonntagvormittags-Orgelkonzerten im Konzertsaale des Gemeindehauses hat die Prager Stadtgemeinde einen verheißungsvollen Anfang gemacht, der Lösung des Problems der musikalischen Volkserziehung näher zu kommen. Edwin Janetschek.

Riga Das Musikleben erhält in dieser Stadt, die so recht die eigentliche Schwelle zwischen West- und Osteuropa bildet, seine eigentümliche Prägung durch die nationale Sonderung, die zum Teil gleichbedeutend ist mit der Gesellschaftsschichtung überhaupt. Vier große nationale Gruppen sind es, deren jede in gleichem Maße ihr kulturelles Leben betont, nämlich die Letten, die Deutschen, die Russen und die Juden. Was die Letten anbetrifft, so haben sie durch die Machtverhältnisse im Freistaat Lettland eine gewisse Stabilität im Bildungswesen garantiert, was besonders dem Musikleben zugute kommt. Das lettländische Konservatorium konnte so eine programmäßige Reihe von Kammermusikabenden veranstalten, die das Jung-Quartett in guter Form durchführte. Neben den Klassikern kam auch ein sehr interessantes Variationenwerk des Konservatoriumsdirektors Prof. Withol zum Vortrag, das sich auch in Deutschland Bahn brechen dürfte. Jede der Variationen über ein Originalthema ist eine Charakteristik eines Schülers der Klavierklasse, dabei ist das Werk weit entfernt davon Spielerei zu sein, vielmehr steckt ernsteste Arbeit und urmusikalisches Schöpfertum darin. Die National-Oper unter Direktor Schlit hat gegen das Vorjahr ihren Spielplan bedeutend erweitert, was bei der isolierten Lage Rigas eine Leistung ist. Denn hier kann man nicht, wie etwa in Deutschland, bei Erkrankungen oder anspruchs-

vollen Neuaufführungen eingespielte Kräfte aus der nächsten Stadt herbeizitieren, hier ist man nur auf das vorhandene, nicht allzu umfangreiche Personal angewiesen. — Daß sich das deutsche Musikleben gegen den vorigen Winter sehr erholt habe, ist nicht zu behaupten. Wer eine relative Verbesserung der deutschen Operette als Gewinn buchen will, mag es mit seinem Gewissen vereinbaren. Ich kann dies nicht. Wohl aber gab es eine Reihe ganz guter und geschmackvoller Konzerte, obgleich gerade hierin eine Abnahme gegen das Vorjahr zu bemerken war. Eine recht erfreuliche Angelegenheit sind die musikgeschichtlichen Vorlesungen des Herderinstituts, die vor allem an Oberpastor Grüner eine ausgezeichnete Kraft haben. — An weitaus erster Stelle des Musiklebens stehen aber die Russen. Ihnen dankt Riga sämtliche musikalischen „Ereignisse" des Winters. Schaljapin, Sliwinski, Smirnoff, Glasunoff, diese Namen sagen genug. Schaljapin, der herrliche Baritonist und Darsteller, riß Tausende zu Beifallsstürmen hin. Smirnoff ist auch in Deutschland bekannt. Sliwinski, ein auserlesener Pianist, wurde von alten Petersburgern mit Tränen begrüßt. Und endlich Glasunoff, der Direktor des Petersburger Konservatoriums (auch heute noch), dirigierte ein Sinfoniekonzert, das u. a. ein neues Werk von ihm zum ersten Mal hören ließ. Die Partitur-Handschrift hatte er unter den größten Schwierigkeiten aus Rußland mit herübergebracht. Gedruckt konnte sie in Rußland ja nicht werden. So wurden denn im lettländischen Konservatorium eifrigst Stimmen kopiert und geprobt. Der Erfolg war herrlich. — Viertens und letztens die jüdische Gruppe. Diese Nation — und als solche muß man die Juden in Osteuropa durchaus ansprechen — geht mit beispiellosem Fleiß daran, Bildungswerte von national-jüdischer Prägung zu schaffen. Darum auch die Gründung eines eigenen „Jüdischen Konservatoriums", an dem zum Teil ausgezeichnete Kräfte wirken. Es ist das erste seiner Art und pflegt außer der klassischen Musik aller Länder auch die althebräische Musik, um auf dieser harmonisch wie melodisch ganz selbständigen Basis eine neue, rein jüdische Tempelmusik entstehen zu lassen. Die Konzerte des jüdischen Konservatoriums sind für westeuropäische Ohren nicht recht schmackhaft, nicht allein wegen der seltsamen Monotonie der jüdischen Weisen, sondern auch wegen der im „jiddischen Jargon" gesungenen Liedertexte. Hervorragend ist besonders eine Kraft dieses Konservatoriums: das ist die Pianistin Wina Berlin, eine Künstlerin voll Rasse und Eigenart. — Alles in allem: für eine so kriegszerstampfte, zusammengeschrumpfte Stadt wie Riga allerhand. Vielleicht wäre eine Konzentration der jetzt zerspaltenen Kräfte förderlich für die Güte der einzelnen Veranstaltungen. Aber da ist das leidige Nationalitätenproblem, und heute geht eben leider Politik immer noch vor Kunst.

Bernhard Lamey.

Rostock i. M. Auch Rostock hat jetzt sein eigenes Geheimnis der Geigenveredelung. Die kräftig gebauten „Beggerow"-Instrumente, von Ashauer in einem Konzert propagiert, taten es anderen Veredelungsgeigen zum mindesten gleich an Fülle und Ausgeglichenheit. Wieviel liegt am Bau, wieviel am „Lack"? — Eines Abends jonglierte hier Willi Burmester und kein Kunststück mißlang ihm. Die Noten schrieben ihm im wesentlichen Beethoven, Schubert u. a. Leider widerstanden sie dem Ansturm der Technik nicht immer. — Dagegen spielte Luise Gmeiner auch mit dem Herzen bewundernswert. — Die Singakademie brachte unter Heinr. Schulz die „Jahreszeiten". Die ausübende Beteiligung Rostocks an den Chören ist geradezu beschämend; jeder stimmt in die Klagen ein, aber getroffen fühlt sich keiner. Wünsche wohl zu ruhen, ihr Rostocker! Dieselbe Schlafmützigkeit in der Aufnahme der Kammermusik. Oder liegt's hier am geistigen Vermögen? Wir hatten fünf ganze Kammerkonzerte im letzten Winter. In der nächsten Spielzeit müßte die Kammermusik ganz energisch — und zwar von den Ausübenden, auch von den Bläsern — in die Hand genommen werden. —

Im Theater glänzten die „Entführung" und Strauß' undramatische „Ariadne" (diese allerdings im historischen, klassischen Kostüm, das damals auf der Bühne unbekannt war). Das ursprünglich lateinische Singspiel „Apollo und Hyazinthus" des 11jährigen Mozart ging zum ersten Male in der deutschen Übersetzung von H. Cl. Schott und Gis. Scholz über die Bühne. Trotz stark gekürzter Rezitative stehen noch viele Längen darin. Aber man hört doch hie und da schon den späteren Mozart und bewundert stellenweise bereits den gesunden dramatischen Instinkt, so daß die Aufführung in der gesanglichen Übertragung und dem schönen Szenenbilde wenigstens interessant zu nennen war.

F. Specht.

Stettin Der Frühling zeitigte diesmal kein Abfluten des musikalischen Lebens; die Winterkonzerte zogen sich bis fast an den Anfang des Sommers hin. Der Stettiner Musikverein gab unter Musikdir. Wiemann noch 2 Sinfonie- und ein Chorkonzert. Das erstere der beiden Sinfoniekonzerte brachte neben Händel, Tschaikowsky (Rokokko-Variationen) und Reger (Mozart-Variationen) die 2. Sinfonie des jungen, begabten Hansmaria Dombrowsky, ein Werk, das zwar noch stellenweise ein Ringen um die Gestaltung der Gedanken, im übrigen aber einen tüchtigen Kontrapunktiker und einen gesunder Neutönerei huldigenden Musiker erkennen ließ. Der zweite Abend war Straußschen Werken vorbehalten (u. a. „Heldenleben" und „Tod und Verklärung"). In diesen Konzerten, wie in dem folgenden Chorkonzert, Bachs H-Moll-Messe, bewährte sich das Stadttheater-Orchester wieder auf das beste. Chor und Solisten (Walter, Ellger, Bauer, Eggert) hielten sich ausgezeichnet und sicherten dem schönen Werke den gewohnten Erfolg. Lehrergesangverein (Wiemann) und Schützscher Musikverein (Süßke) gaben treffliche Chorkonzerte. Ersterer sang Werke von Schoeck, Hegar („Kaiser Karl"), dem früh verstorbenen Hans König und unserm melodiereichen Phil. Gretscher; letzterer Verein machte einen gut gelungenen Wagner-Abend (mit Orchester). In der Rich. Wagner-Gedächtnisstiftung gab Sigrid Onegin mit Raucheisen einen prachtvollen Wolf-Abend. Die übrigen Veranstaltungen erstreckten sich auf Bühnenwerke („Ring"). Im Juni fand hier ein Sängerfest des Märkischen und Pommerschen Sängerbundes statt, an dem sich 58 Vereine mit Massenchören und Einzelgesängen wirksam beteiligten. Die teilweise durch Regen gestörte Festlichkeit ließ wiederum die absolute Notwendigkeit einer städtischen Musikhalle erkennen, zu deren Erbauung sich unsere kurzsichtige und schwerfällige Stadtverwaltung nicht aufschwingen kann. Nicht vergessen seien die hochkünstlerischen Orgelkonzerte des Musikdirektors Hildebrandt und die beiden genußreichen Orchester-Kirchenkonzerte der vereinigten Garnisonkapellen in der akustisch ausgezeichneten Garnisonkirche (Dir. Wachtlin und Bils). Künstler von Rang präsentierten auch wieder die stark besuchten Simonschen Abonnementskonzerte: Gieseking, Havemann, Thornberg, Fleischer, Schlusnus, Signe Becker, die drei aufstrebenden, jüngeren Pianisten Erich Böhlke, Heinr. Nelting und Birger Hammer, das Schumann-Trio, die Berliner-Trio Vereinigung (Mayer-Mahr) und als wertvollsten Vokalkörper den Berliner-Domchor.

Herm. Seeger.

Teplitz-Schönau Über den Dirigentenwechsel in unserem Kurtheater wurde in diesen Blättern schon berichtet. Von den 27 Wintersinfoniekonzerten, die zum Teil vom Konzertmeister Czerny und den zum Probedirigieren Berufenen geleitet wurden, fielen die letzten vier noch dem neuernannten städtischen Musikdirektor O. K. Wille zu. Mit einer Brahmsfeier, welche die 1. Sinfonie, die „Akademische"

und das Violinkonzert (Steffi Koschate) brachte, einem russischen Abend und mit Werken von Beethoven, Schumann, Berlioz und Strauß fand er bei unserm guterzogenen und verständigen Publikum vollste Anerkennung und Würdigung seiner künstlerischen Qualitäten, die im Verlaufe seiner Wirksamkeit noch näher zu beleuchten sein werden. Johannes Reichert, der Gründer und bewährte Leiter der Dresdener Volkssingakademie, der schon früher seine Tätigkeit zwischen Dresden und Teplitz geteilt hatte, bleibt nach seinem Rücktritte von dem Posten des städtischen Musikdirektors als gesuchter Klavierpädagoge auch weiter hier und hat außerdem als Nachfolger Oskar Hickes die Leitung der „Teplitzer Liedertafel" übernommen, mit der er zunächst eine schöne Aufführung von Haydns „Jahreszeiten", die durch die solistische Mitwirkung von Liesl Schuch, Georg Zottmays (Dresden) und Rudolf Jäger (Leipzig) noch gehoben wurde, herausbrachte. Unter den Solisten, die in den Sinfoniekonzerten mitwirkten, machte sich besonders ein junges Mädchen aus Dresden, Edeltraud Emmerich-Eiben, eine Schülerin von Frau Rapoldi-Kahrer, bemerkbar und entpuppte sich mit dem plastischen Vortrag des selten gespielten Es-Dur-Konzertes von Weber als ein vielversprechendes Klaviertalent. Unser erzgebirgischer Landsmann Josef Langer gab einen Brahmsabend mit einem Riesenprogramm, das die Fis-Moll-Sonate und die Händel-Variationen als Hauptwerke enthielt, und bewies neuerdings, daß er zu den Auserwählten zählt und den höchsten Zielen zustrebt. Der „Teplitzer Männergesangverein", unter der Leitung seines Chormeisters Max Rummler, hatte sich zur Feier seines 70 jährigen Bestehens und als Brahmsgedenkfeier das „Requiem" gewählt; die Wiedergabe verlief glatt ohne tiefere Eindrücke zu hinterlassen. Für das am 1. September 1919 abgebrannte Theater soll nun ein Ersatz geschaffen und da uns auch ein großer Konzertsaal fehlt, soll beides vereint werden. Der Entwurf des Baues in modernem Stil stammt vom Architekten Bitzau in Dresden. Auf einer verbauten Grundfläche von 4800 Quadratmeter wird sich ein großer Theatersaal mit einem Fassungsraum für 1200 und ein kleiner für 400 Personen erheben. Für die Bühneneinrichtung, welche die Aufführung der größten Werke ermöglichen soll, wurde Linnebach in Dresden gewonnen. Aus Gründen der Rentabilität wird das Gebäude noch einen Lichtspielraum (800 Personen), einen Ausstellungssaal, Restaurationsräume und nach der Kurgartenseite zu ein großes Terrassen-Café enthalten, und insgesamt 5000 Personen fassen können. Das Haus soll im Herbst 1923 seiner Bestimmung zugeführt werden und wird für unsere Stadt gewiß eine Sehenswürdigkeit bilden. Alfred Kayl.

Tilsit Unser spät beendeter, überreicher Musikwinter begann früh im September mit dem ersten Kirchenkonzert des jungen Lutherchors, der seit zwei Jahren dem Vorbild des Berliner Domchors nachstrebt, jeden Gottesdienst in der alten Stadtkirche verschönt und sich unter seinem Führer Hugo Hartung bereits eine rühmliche Sonderstellung im Tilsiter Musikleben errungen hat. Auch am Totensonntag und Karfreitag gab er stark besuchte Kantatenabende. Er sang u. a. Bachchoräle, Psalmen von Schütz und Mendelssohn, Kantaten mit und ohne Orchester und mit und ohne Solisten von Bach, Weckmann, Messeteile von Palestrina und Beethoven. Hartung spielte Orgelchoräle und das Präludium C-Moll von Bach, den er meisterlich ausschöpft, immer wieder bevorzugt und dem Publikum allmählich näher gebracht hat. — Auch der hier führende Oratorien-Verein, der in Hugo Hartung den rührigsten Direktor gefunden hat, eröffnete sein 50. Vereinsjahr mit einem Kirchenkonzert des Thomanerchors aus Leipzig, der unter Professor Carl Straube Richters Missa op. 46, Bachs Motette „Jesu meine Freude" und Brahms' Festsprüche op. 109 in unvergleichbarer Art sang. Karl Hoyer aus Chemnitz spielte dazwischen Bachs Präludium und Fuge E-Moll und Liszts Fantasie B-a-c-h mit virtuoser Kunst. Aus der Reihe der weiteren Solisten des Vereins ragten heraus: F. Brodersen-München mit zehn köstlich nachempfundenen Schubertliedern, H. Schlusnus (Berlin) mit einem bunten, blendenden Liederstrauß aus Brahms, Mattiesen, Kowalski, Mozart, Rossini (!), Margarete Witt (Berlin) mit ihrem temperamentvollen Klavierkonzert op. 30 von Rachmaninow, Professor Albert Fischer (Berlin) als kaum zu übertreffender Baß in „Judas Makkabäus", in der „Neunten" Beethovens und in Liedern von H. Wolf und F. Schreker, Walter Gieseking mit der klassischen Wiedergabe von Beethovens Variationen op. 34, Schumanns Phantasie op. 17 und Liszts Rhapsodie Nr. 14, ebenso als eindringlichster Pianist der Moderne (Scott, Debussy), Lotte Leonard mit ihrem sieghaften Sopran in der „Neunten" und „Judas Makkabäus". Georg A. Walter (Berlin) war der überlegene Tenor in einem unvergeßlichen Bachabend, wie er früher hier auch „der" Evangelist der Matthäuspassion war. (Arien, Lieder mit obligater Geige, Flöte; Trio C-Moll, Italienisches Konzert). — Das Klinglerquartett bot mit den drei Streichquartetten, Beethoven op. 18, Schubert op. 29 und Dvorák op. 105, einen weiteren unübertrefflichen Kammermusikabend. Julius Thornberg (Berlin) spielte Beethovens Violinkonzert in temperamentvollster, eigenschaffender Art. Hans Bassermann (Berlin) erschöpfte Brahms' Violinkonzert mit nicht gerade besonders großem, aber goldigem Ton und anscheinend müheloser Beherrschung der ungemein schwierigen Technik. Paul Seebach (Berlin) war ein überragender Simon in Haydns „Jahreszeiten". Hugo Hartung brachte mit dem oft bis auf 60 Spieler verstärkten Städtischen Orchester eine Reihe der besten Orchesterwerke durchschnittlich und verhältnismäßig tadellos heraus; u. a. gelangen besonders erfolgreich Brahms' erste, Beethovens dritte und Liszts Dante-Sinfonie, nicht minder der Orchesterpart der beiden vorerwähnten Violinkonzerte und Brahms' Haydn-Variationen. Jedoch zu festlichen Höhepunkten wurden die Aufführungen von Händels „Makkabäus", Beethovens 9. Sinfonie mit Schlußchor und Haydns „Jahreszeiten", die dreimal vor ausverkauftem Saale gegeben wurden. Der Chor erreichte einmal fast 200 Stimmen, was für eine mittlere Grenzstadt im Hinblick auf die mühsame Vor- und Kleinarbeit und auf die überwältigende Wirkung eine Höchstleistung sein dürfte. Hugo Hartung ist aber nicht nur der zähe, tiefeindringliche Dirigent, sondern notwendigerweise auch der rastlose Organisator, der das kriegsbeschädigte Musikleben Tilsits schnell und gesund aufwärts geführt hat. — Unter den anderen zahlreichen Vereinen, die durchschnittlich, wie überall, leider durch die tragikomische Vereinsmeierei künstlerisch gehemmt werden, verdient der Sängerverein unter Hugo Hartung mit einem sehr gut gelungenen Bruchabend anerkennende Erwähnung. In der Fülle der Einzelkonzerte war der Klavierabend des Konservatorium-Direktors Georg Jaschin mit Beethoven und Schumanns Karneval beachtenswert, vor allem aber das Konzert des jungen Theaterkapellmeisters Willi Czernik mit eigenen, wahrhaft eigenen Werken hoher Opuszahlen, unter denen besonders die zuweilen fabelhaft instrumentierten Orchesterlieder op. 73 und 77 auffielen.

Endlich überragte der musikalische Teil des Stadttheaters oft den Rahmen eines Provinztheaters, das hier zu seinem Nachteil mit Schauspiel, Operette und Oper eben „Mädchen für alles" sein muß. Leider mußten die meisten Operetten elende Geschäftkonzessionen an das urteilslos verbildete Massen-Publikum sein. Nur der verhältnismäßig gediegene „Vetter aus Dingsda" von Künneke ragte etwas und Straußens lebendiger „Zigeunerbaron" ragte hoch über den miserablen Durchschnitt hinaus. Jedoch die Oper, die der routiniert überlegene und impulsive Theaterdirektor Marco Großkopf besonders pflegte, erreichte eben durch diese temperamentvolle Diri-

gentenkunst Großkopfs u. a. in Jüdin, Toska, Rigoletto, Barbier, Fidelio und Walküre die wirkungsvollsten Erfolge. Unter den zahlreichen einheimischen Kräften gewannen der Tenor Groiß (jetzt in Gotha), der Baß Bärde, der Bariton Klewitz, der Sopran Dittes besondere Anerkennung. Unter den auswärtigen Gästen verdient nur Eduard Habich von der Staatsoper Berlin genannt zu werden. Marco Großkopf gab mit dem Städtischen Orchester, das auch Theaterorchester ist, mehrere Sinfoniekonzerte, wobei er verhältnismäßig einseitig, vielleicht auch im Gegensatz zu Hartungs rein deutscher Musikpflege, mehr internationale, virtuose Musik mit Tschaikowsky, Berlioz, Rimsky-Korsakoff neben Wagner und Schubert („Unvollendete") betonte. Seine Wiedergabe der 4. Sinfonie von Brahms wurde durch das unzulängliche Orchester etwas abgeschwächt. Jedoch erwies sich Großkopf stets als überlegener, schwungvoller Dirigent. Der Oratorien-Verein beendete den späten Winter, wie er begonnen, wiederum mit einem Kirchenkonzert, das uns Ende Mai der Berliner Domchor bereitete.

Alfred Katschinski.

Torgau Durch die Neugründung des während des Krieges eingegangenen „Musikvereins" ist das Musikleben unserer Stadt wieder erfreulich rege geworden. Eine würdige Feier von Beethovens 150. Geburtstag mit der von L'hermet und seinen Philharmonikern dargebotenen 7. Sinfonie und der großen Leonoren-Ouvertüre, sowie dem von O. Weinreich vorzüglich gespielten Es-Dur-Konzert bildete die glückliche Einleitung der neuen Aera. Beethoven kam auch in dem von Professor Schröder dirigierten Sinfonie-Konzert (Grotrian-Steinweg-Orchester) des letzten Winters mit der kaum je hier gehörten 8. Sinfonie zur Geltung. Im 1. Teil wurde anläßlich des Freischütz-Jubiläums dessen Ouvertüre ferner auch die zum „Oberon" vorgetragen, außerdem zweier vor kurzem aus dem Leben geschiedener Komponisten gedacht, M. Bruchs, mit dessen G-Moll-Violin-Konzert (Konzertmeister Luh) und des im Torgauer Krankenhaus verstorbenen Carl Pleitz mit der durch edle Gedanken und packende Steigerungen sich auszeichnenden sinfonischen Dichtung Pietà. Der „Gesangverein" (Professor Schröder), der jetzt eine Verschmelzung mit dem „Musikverein" eingegangen ist, bot einen Händelabend mit der viel zu selten, in Torgau zum 1. Male aufgeführten „Cäcilienode", deren Soli (auch je eine Arie aus der „Jephtha" und „l' Allegro") die vielversprechende Oratoriensängerin Frau Hähnel-Zuleger und der stimmbegabte Tenorist Fritz Hans Becker zu großer Wirkung brachten, während die durch Leipziger Gewandhäusler und einige andere Leipziger Tonkünstler verstärkte „Torgauer Orchestervereinigung" der Agrippina-Ouvertüre und dem schönsten aller Concerti-grossi (G-Moll) zu einer für unsere Stadt erstmaligen Wiedergabe verhalfen. Der hervorragende Flötenvirtuos Bartensal fügte noch zwei Sätze aus dem dritten Flötenkonzert Friedrichs des Großen, hinzu. Mozarts hier seit einem halben Jahrhundert unaufgeführt gebliebenes „Requiem" bildete das Hauptwerk des einen Chorkonzertes des letzten Winters (voraus ging noch das „Ave verum" und zwei Soli aus der großen C-Moll-Messe desselben Meisters), Madrigale von H. Isaak und H. L. Hasler, Chorlieder von F. Mendelssohn, R. Schumann, A. Jensen und J. Brahms (alle dem „Kaiserlichen Volksliederbuch" entnommen) den Inhalt eines Volkskonzertes, dem die vortreffliche Pianistin Frl. Anni Eisele (Mozart, Variationen über „Was unser dummer Pöbel meint", H-Moll-Rhapsodie von J. Brahms, E-Dur-Polonaise von Franz Liszt) ihre Mitwirkung lieh. Höhepunkte bildeten infolge ihrer meisterhaften Ausführung die beiden Kammermusikabende, der eine der Gewandhausbläser-Vereinigung, (Bach, Wagner usw.) mit Mozarts Es-Dur-Quintett, Beethovens Trio op. 87, Schuberts Flöten-Variationen über „Ihr Blümlein alle" und Schuberts Sextett), der andere des Leipziger Trios (Weinreich, Wollgandt, Julius Klengel) mit Schuberts Trio in B-Dur, dem viel zu selten gespielten „Dumky", Trio von A. Dvorák, dem H-Moll-Rondo brillant von Schubert und der A-Dur-Cellosonate von L. Boccherini. In den Liederkonzerten spendete der Leipziger Bariton Herr Possony mit wohlgepflegter Stimme, von seiner Gattin trefflichst begleitet, seltenere Schuberts und acht Zigeunerlieder von Brahms. Professor von Bose vervollständigte den Vortragsplan durch zwei Schubertsche Impromptus und drei Stücke von Brahms. Die feinsinnige Dresdener Opernsängerin Frau Merrem-Nikisch (von Dr. Chitz verständnisvoll begleitet) brachte eine Reihe Schubert- und im übrigen Hugo Wolf-Lieder, die temperamentvolle Magdeburger Opernsängerin Ilonca von Ferenczy sang besonders schön Schumann und Brahms, daneben noch Strauß und Weingartner. Herr O. Volkmann (Magdeburg), ihr ausgezeichneter Begleiter, war außerdem bei einigen Brahmsschen Intermezzis und der Edward-Ballade ein lobenswerter Interpret. Außerordentlich starke Wirkungen auf die Hörerschaft erzielte Herr Dr. Hans Joachim Moser aus Halle a. S. mit dem hochintelligenten Vortrag 12 Löwescher, zum großen Teil wenig bekannter Balladen, denen er noch einen kurzen Vortrag über Löwe vorausschickte. Herr Dr. Gaartz Halle a. S. sekundierte am „Feurich" in ebenbürtiger Weise.

Prof. O. Schröder.

Wiesbaden Auch von Neujahr bis Ostern hallte und schallte es hier von Musik wieder. Das Staatstheater bescherte uns als Novität: Klose's „Ilsebill" — ein ideal gedachtes, aber in der Bühnenwirkung wenig ersprießliches Werk. Es wurde — wie es in der Theatersprache heißt — „rasch hintereinander ein Mal gegeben". Mannstedt hatte es so liebevoll einstudiert; und es wurde auch so liebevoll ausgeführt —: umsonst! In den Theaterkonzerten kamen Gastdirigenten, hielten Orchester, Publikum und Kritik für einen Abend in Atem und — gingen wieder. Den meisten Eindruck hinterließ Klemperer mit Bruckners 6. Sinfonie und Abendroth mit den „Berlioz-Variationen" von W. Braunfels. Im Kurhaus gab es, nach wie vor, fast täglich 2 Konzerte mit Orchester, von dem sehr tüchtigen Kapellmeister Irmer geleitet, zuweilen auch kleinere Gesangs- und Kammermusikkonzerte, um welche letztere sich besonders unsere talentvollen Konzertmeister Bergmann und Kleemann verdient machten. Dazwischen dirigierte Schuricht verschiedene „Zyklus"- und „Sonder-Konzerte". Er machte mit manchen interessanten Neuigkeiten bekannt. Sein Geschmack ist ziemlich international angehaucht: Skandinavier, Slaven, Ungarn und Franzosen fehlten nicht. Daneben war Bruckner mit der 4. und 7. Sinfonie, Reger mit den „Mozart-Variationen", Strauß und Stefan mit seiner vielverheißenden „Musik für Orchester" vertreten. Beethoven und Brahms — selbstverständlich. Von einheimischen Künstlern konzertierten erfolgreich: die magnetisch fesselnde Liedersängerin Maria Bagier; der temperamentvolle Klaviervirtuos F. W. Keitel; der Komponist und Pianist Raoul Koczalsky — elegant und pikant in seiner Gestaltungskunst; und einige unserer Opernsänger, unter denen der Bassist Kipnis durch Stimme und Kultur hervorragt. Der „Cäcilien-Verein", an dem alles, was Stimme oder keine hat, teilnimmt, erfreute durch Aufführungen von G. Schumann „Ruth" (vom Komponisten selbst geleitet) und der „Matthäus-Passion", mit der die Musiksaison zu Ostern abschloß, um im Mai von Neuem zu beginnen. Darüber das nächste Mal.

O. Dorn.

Würzburg Das Stadttheater muß mit einem für die heutigen Verhältnisse lächerlich zu bezeichnenden Zuschuß auskommen. So stand die Spielzeit unter dem Einfluß der größtmöglichen Sparsamkeit. Gegeben wurden hauptsächlich ältere tantiemen-

freie Opern von Beethoven (Fidelio), Bizet (Carmen), Weber (Freischütz), Wagner (Tannhäuser, Lohengrin), Lortzing; dann Smetana (Verkaufte Braut), Humperdink (Hänsel und Gretel), Flotow (Martha), Nikolai (Lustige Weiber), Gounod (Margarethe u. a. Die neue zeitgenössische Oper war nicht vertreten. Ungeachtet außerordentlich niederer Gagen war man doch nach Kräften bemüht, das mit den bescheidenen Mitteln Erreichbare in künstlerisch einwandfreier Weise zu bieten, und so kamen durchweg brauchbare, mitunter sogar sehr gute Aufführungen zustande. Mit besonderer Auszeichnung sind aus dem Opernpersonal Fräulein Lilly Breigh (Sopran), die Herren J. Köhn (Tenor), Zoller (Baß), Raymer (Bariton) und besonders der verdienstvolle und sehr befähigte erste Kapellmeister Grory-Darmstadt zu nennen. Unter dessen Leitung stand auch eine gute Aufführung der Beethovenschen „Neunten". — Das einheimische Konzertleben steht schon seit Menschengedenken unter der Leitung des Konservatoriums. Dieses brachte mit dem aus Lehrern und Schülern der Anstalt und Liebhabern gebildeten Orchester unter der Leitung von Professor Zilcher von bedeutenderen sinfonischen Werken die „Pathetische" von Tschaikowsky, „Haroldsinfonie" von Berlioz, Mahlers erste Sinfonie, „Hektors Bestattung" von Sigwart (Solist Ludwig Wüllner), Violinkonzert von Brahms (Alma Moodie) und eine Reihe weiterer größerer und kleinerer Werke zum Teil in guter Ausführung; dazwischen fielen eine mißlungene Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri" und einige Kammermusikkonzerte. — Rein artistisch gemessen boten das Beste die Solistenkonzerte, von denen mit Auszeichnung zu nennen sind: Irma Petar, H. Knote, Dr. E. Schipper, Fr. Brodersen, Conrad Ansorge, Max Menge, ferner der ausgezeichnete Rezitator Walter Sedelmayr aus München und sein bekannter Kollege Ludw. Wüllner, sodann von jüngeren Künstlern der hochbefähigte Busonischüler Bodky und eine ausgezeichnete junge Pianistin Dorothea Braus. Hinzukommt ferner eine Unmenge von Einführungskonzerten meist hier unbekannter Künstler mit fast durchgängig guten Leistungen; Kräfte von europäischem oder gar internationalem Ruf meiden Würzburg leider schon lange. An Kammermusik bot das Klinglerquartett einen Genuß erster Güte und Leistungen von hier unbekannter Vollendung. Von einheimischen Konzertveranstaltungen sind noch zu nennen ein letztes Konzert des aufgelösten Volkskonzertvereins mit der vortrefflichen Dessoffschen Madrigalvereinigung aus Frankfurt und eine Aufführung von M. Meyerolberslebens „Theuerdank" für Soli, Chor und Orchester durch die „Liedertafel", welches Werk vermöge seines Reichtums an Einfällen, seiner dramatischen Wirksamkeit und glänzenden Faktur eine willkommene Bereicherung der Literatur für leistungsfähige Vereine mit sehr gutem Männer- und Frauenchor bilden dürfte. — Das Würzburger Kunstleben krankt an einer gewissen Inzucht, die sich in kritiklosestem Lokalpatriotismus mit starker Überschätzung der einheimischen Veranstaltungen kennbar macht. Ist der bessere einheimische Konzertbetrieb schon seit Jahren fast ausnahmslos dem Konservatorium überlassen, so zeigt sich in dem Mangel eines Konzertvereins oder einer Oratoriengesellschaft eine bedauerliche Indifferenz der hiesigen gebildeten Kreise, welche bei dem liebgewonnenen Trägheitsgesetz verharrend, sich eben vorsetzen lassen, was gerade kommt. So müssen manche berechtigte und erfüllbare Wünsche einsichtsvollerer Musikfreunde unerfüllt bleiben.

Ferd. Rhein.

Zeitz Einen würdigen Abschluß der verflossenen Konzertsaison bildeten das 5. Konzert des Konzertvereins und das 6. Sinfoniekonzert des Stadtorchesters. Ersteres leitete Prof. Laber (Gera) mit bekannter Gewissenhaftigkeit. Den Glanzpunkt dieses Abends bildete die Wiedergabe der „Eroica" von Beethoven, deren vollständiger Genuß leider durch die nicht befriedigenden Holzbläser etwas getrübt wurde. Unser geschätzter einheimischer Violinkünstler Konzertmeister Mangold erbrachte mit der Interpretation von Mendelssohns Violinkonzert wiederum den Beweis ernsten künstlerischen Strebens und erntete wohlverdienten Beifall. Beim letzten Konzert des Stadtorchesters führte der nach schwerer Erkrankung wiedergenesene Kapellmeister Barth den Stab. Der genußreiche Abend erreichte seinen Gipfelpunkt mit der imposanten Wiedergabe von Bruckners 7. Sinfonie, für deren Wiedergabe wir dem strebsamen Orchester und seinem künstlerischen Leiter besonderen Dank schulden. Unter der ungünstigen Akustik hatte das A-Dur-Klavierkonzert von Liszt zu leiden, in welchem Professor Josef Pembaur seine hervorragenden pianistischen Fähigkeiten in hellstem Glanze erstrahlen ließ. Stellenweise wäre dem begleitenden Orchester noch innigere Fühlungnahme mit dem hervorragenden Solisten zu wünschen gewesen. — Vom musikpädagogischen Standpunkte aus verdient noch das Konzert der Schüler des Konzertmeisters Mangold und des Pianisten Winter hervorgehoben zu werden. Die sich eines guten Besuches erfreuende Veranstaltung gab den Anwesenden Gelegenheit, sich über guten Musikunterricht ein selbständiges Urteil zu bilden.

Rudolf Winter.

Zwickau i. S. Die großen geistlichen Musikaufführungen des Marienchors sind Höhepunkte im musikalischen Leben unserer Stadt. Die 184. dieser Aufführungen brachte am Karfreitag Beethovens „Missa solemnis", anläßlich der Hundertjahrfeier der Vollendung dieses gewaltigen Werkes. Die Wiedergabe unter Prof. Vollhardts bewährter Leitung war eine wirklich glänzende. Der Marienchor und der durch Männerstimmen verstärkte A-cappella-Verein überwanden alle die großen Schwierigkeiten. Als Solisten waren tätig: Cläre Hansen-Schultheß (Leipzig), Frau Hartwig-Carrens (Penig), Herr Hans Auer (Dresden), Herr Hußla (Nürnberg), und die heimischen Paul Gerhardt und Kapellmeister Schmidt. — Der fünfundzwanzigste Todestag Joh. Brahms', 3. April 1922 war Anlaß einer geistlichen Musikaufführung in der Katharinenkirche. Der sehr tüchtige Kantor Paul Kröhne hatte hierzu u. a. gewählt die Ernsten Gesänge op. 121, Motette für gemischten Chor op. 74, Choralvorspiele op. 122, Frauenchor op. 37. In denselben Aufführungen kamen auch einige durchaus edel gehaltene Gesänge von P. Kröhne und dem Greizer Organisten Jung zu Gehör. Frau Dietring (Zwickau) und Frau Hartwig-Carrens feierten das Andenken Brahms' durch einen wohlgelungenen Lieder- und Duettenabend. — Eine weitere Jubiläumsaufführung war die des hiesigen Chorgesangvereins, des zweitältesten hiesigen Gesangvereins für gemischten Chor, 1872 gegründet von dem seinerzeit bekannten Orgelkünstler Otto Türke. Der Verein führte das prächtige dramatische Gedicht „Manasse" von Wiedemann in der Vertonung F. Hegars auf und zwar recht gut. Kantor Maschner hatte einen Chor von 150 Sängern und tüchtige Solisten des Orchesters waren auch bei der geistlichen Aufführung in der Marienkirche von der wohlgeschulten städtischen Kapelle gestellt. Von den weiteren reichlichen musikalischen Veranstaltungen mag nur noch erwähnt sein das letzte (6.) Konzert des Musikvereins, in dem u. a. die Sinfonische Ouvertüre op. 21 von Joh. Engelmann unter Leitung des Komponisten guten Erfolg hatte.

M. Kreisig.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für die Schriftleitung: Musikdirektor Carl Ettler, Leipzig / Druck: Wilhelm Hartung, Leipzig

Musikalische Rundschau

Musikberichte aus deutschen und anderen Städten

Erscheint in zwangloser Folge als Beilage der

Zeitschrift für Musik

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers unter Quellenangabe gestattet

Leipzig, den 7. Oktober 1922 — Nummer 4 — Verlag der Zeitschrift für Musik

Arnstadt

Die erste Spielzeit des Schwarzburgischen Landestheaters unter Ludwig Hansens künstlerischer Leitung dauerte vom 1. Oktober 1921 bis 2. Juli 1922 (Sondershausen drei, Arnstadt sechs Monate). Ludwig Hansen, ein Bühnenfachmann, der schon in Nürnberg, Erfurt, Hamburg usw. tätig war, ist der Gemahl der Leipziger Opernsängerin Claire Schultheß-Hansen und der Nachfolger des ersten Intendanten des 1918 entstandenen Landestheaters, Professor Dr. Hugo Dinger-Jena, unter dessen Leitung er Oberspielleiter war. Es wurde in dieser Spielzeit Hervorragendes geleistet, gab es doch u. a. allein sieben Opernfestaufführungen und sechs Schauspielgastspiele mit verschiedenen Leipziger Gästen. Unter dem heimischen Personal schnitt immer die tüchtige Sopranistin Charlotte Gleißberg (Tochter des Gewandhausmusikers Gleißberg) vorzüglich ab. Sie ist Schülerin der Frau Hansen und fand nach ihrem Leipziger Studium zuerst Anstellung bei dem vom Direktor Hansen geleiteten Sommertheater in Arnstadt und dann beim Schwarzburger Landestheater. In der Zeit ihres hiesigen Wirkens vervollkommnete sich ihre künstlerische Reife soweit, daß sie verschiedentlich kleine Opernpartien übernehmen konnte. Ihre Begabung weist auf die Oper hin: Sie verläßt nun Arnstadt, um nach Dortmund überzusiedeln. Eine tüchtige Kraft besitzt unser Landestheater, das seit diesem Jahre auch die moderne und klassische Operette in anerkennenswerter Weise pflegt, in dem Tenoristen Curt Riedel aus Leipzig, der ein Schüler des dortigen Opernsängers Lißmann ist. Er ist ebenfalls seit zwei Jahren hier tätig und hat bei Publikum und Kritik stets zunehmende Anerkennung gefunden. Besonders in der letzten Spielzeit bewunderte man seine im Anfang noch nicht ganz abgeschliffene Bühnengewandtheit und die Routine im Singen von Operettenpartien. Da er besonders in letzter Zeit immer günstig abschnitt, hat ihn die Direktion für die kommende Spielzeit mit Recht wieder verpflichtet.

W. Heimann.

Baden-Baden

Die hervorragenden Dirigentenfähigkeiten Professor Otto Lohses-Leipzig, der als Leiter der Baden-Badener Wagner-Woche gewonnen worden war, bestätigten sich wieder glänzend in der Wiedergabe der Opern Lohengrin, Holländer, Tristan, Meistersinger, davon jede sich zu einem künstlerischen Ereignis gestaltete. Das Wesentliche an Lohses Kunst ist die ergreifende seelische Lebendigkeit, die aus einer reinen, musikalischen Veranlagung quillt, und seine eigenartige starke Persönlichkeit, die den eigenen Herrscherwillen mit den Intentionen des Meisters doch immer in Einklang zu bringen weiß. Das verstärkte städtische Orchester reagierte auf den leisesten Wink und entfaltete einen blühenden Klangzauber. Das starke Fluidum, das von dem Dirigenten ausstrahlte, übertrug sich auch auf die Solisten, Chor und Statisten, die den Bühnen Berlin, Frankfurt, Wiesbaden, Mannheim, Karlsruhe, Stuttgart angehörten und Hervorragendes leisteten.

Inge Karsten.

Bielefeld

Der für Bielefeld verhältnismäßig reiche Konzertbetrieb fand auch im verflossenen Konzertjahr warmes Interesse. Im Stadttheater, das uns leider nur mit wenigen Neueinstudierungen beschenkte, hoben sich wieder in diesem Jahre die Maifestspiele unter Direktor Cahnbleys rühmlicher Leitung hervor: Aida, Holländer und Tristan und Isolde. Die große Reihe bedeutender Gäste gestalteten die Aufführungen zu einem tiefen Erlebnis. Robert von Scheidt (Holländer), Gertrud Bindernagel (Senta), Max Lofing (Daland), Ottilie Metzger-Lattermann (Amneris), Theodor Lattermann (Amonasro und Marke) und Fritz Vogelstrom, der als Tristan in unserer ganz vorzüglichen Frau Guntermann-Maier eine gleiche Partnerin fand. Unter den Chorkonzerten waren es vor allen Dingen die des Musikvereins, die ein Lob verdienen, um der hingebenden Arbeit willen im Dienste unserer alten Klassiker. Bachs gewaltige Matthäus-Passion wurde zu einem weihevollen Gottesdienste. Begeisterte Aufnahme fanden auch die Darbietungen des Bremer Lehrergesangvereins und des Hedwig-Wens Chores. Vollendetes boten wieder die regelmäßigen Sinfonie-Konzerte des städt. Orchesters unter der kunstbewußten Leitung Prof. Lampings. Es ist rühmlich hervorzuheben, daß wir durch diese Vermittlung auch neuere bedeutungsvolle Werke kennen lernten; so Hermann Suters D-Moll Sinfonie, und die in A-Dur von Wetz. Die Ravensberger Kunstgemeinde beschenkte uns in ihrer Morgenfeier mit Richard Strauß' Tod und Verklärung und einer Sinfonie von Paul Bittner. Dank der rührigen Konzert-Agentur Meyer wurden uns künstlerische und genußreiche Stunden geboten. Die Einleitung übernahm der tongewaltige, junge Meister des Flügels: Walter Gieseking, der hinreißend spielte, wenn auch die Wahl seiner Stücke nicht glücklich war. In Stücken von Scott und Debussy legte er mehr Zeugnis seiner blendenden Virtuosität ab, als er ergreifende Wärme zeigte. An einem zweiten Abend bewies er in Gemeinschaft mit unserem heimischen, hervorragenden Künstler Otto Wetzel im vierhändigen Spiel sein großes Können. Heinrich Lutter zeigte uns in leider nur zu kleinen Stücken, sein abgeklärtes, klassisches Spiel. Der einheimische Richard Wilens und der einarmige Paul Wittgenstein zeigten ihre ansehnlichen Leistungen. Heinrich Schlusnus und der Altmeister der Ballade, Ludwig Fränkel, errangen rauschende Erfolge; mit Freude wurde Willy Sonnen begrüßt. Leo Slezak bezauberte durch die Fülle seiner prachtvollen Stimme, und der junge Konzertsänger Alfred Lange stellte sich mit seinem ersten Konzert als ein vielversprechender Künstler vor. Der jugendliche Boris Schwarz war der Einzige, der mit seinem nicht erwarteten, künstlerisch reifen Spiel die Violine vertrat. Ludwig Wüllner, der gewaltige Sprecher, führte die andächtige Gemeinde in die Hallen der erhebenden, klassischen Dichtkunst. Das Schönste aber, was uns die Konzert-Agentur Meyer vermittelte, waren die zwei Konzerte des Berliner Domchors, die unter nieerlebtem Andrange in der Neustädter-Kirche stattfanden und durch die außerordentlichen Leistungen des Chors bleibendes Ereignis wurden.

H. Schwarz.

Bonn

Es gilt über das Bonner Musikleben eines ganzen Jahres zu berichten. Unter den ständigen Konzerteinrichtungen sind in erster Linie die Konzerte des städt. Gesangvereins zu beachten.

Ihr Leiter, Prof. Grüters, bekundet schon seit Jahren eine besondere Vorliebe und feines Verständnis für die Kunst M. Regers. So gelang ihm denn auch (neben der alljährlich in der Karwoche aufgeführten Matthäus-Passion von Bach) der erste Teil des 2. Konzertes mit Regers nicht sehr bedeutsamer Lustspiel-Ouvertüre op. 120 und vor allem mit den Mozartvariationen op. 132 am besten. Wenig Eindruck machte dagegen Mahlers am selben Abend aufgeführtes „Lied von der Erde". Viele Dirigenten geraten diesem Werk gegenüber in den gleichen Fehler: statt einer Sinfonie, bei der die vokalen Solostimmen quasi nur Stimmen im Orchester sind, bekommt man eine Reihe von Sololiedern mit Orchesterbegleitung zu hören. Wenig auch wußte er im 3. Konzert mit Othegravens „Marienleben" anzufangen. Dieses Werk hat schon in verschiedenen rheinischen Städten Aufführungen und begeisterte Anerkennung erlebt. Othegraven hat als thematisches Material alte Liedweisen benutzt, die er unter weitgespannten Bögen vereinigt, indem er ihre an sich gegen eine solche Verbindung allzuschwer ins Gewicht fallenden Kadenzen durch kühne, harmonische Wendungen und durch eine meisterhafte kontrapunktische Weiterspinnung der Melodie in orchestralen Zwischensätzen überwindet. Es ist ihm tatsächlich gelungen, durch Aneinanderreihung von lyrischen Elementen einen epischen, stellenweise sogar einen dramatischen Zug herauszugestalten. Im 4. Konzert spürten wir die Folgen des Eisenbahnerstreiks; ein angekündigtes Orchesterwerk von Adolf Busch, den wir in Bonn sehr häufig zu Gast haben, mußte ausfallen, da das Notenmaterial ausblieb. Der Geiger selbst, der das Brahmskonzert spielen sollte, konnte nicht zugegen sein. An Stelle des Brahms setzte Lotte Hellwig (Köln) als Helferin in der Not ein Konzert von Bruch. Zu zaghaft ging das Orchester an Bruckners Zweite heran; Schumanns Genoveva-Ouvertüre war ihm vertrauter. In die Leitung der städt. Sinfoniekonzerte teilten sich Prof. Grüters und der städt. Kapellmeister H. Sauer. In einer nicht üblen Zusammenstellung hörte man Haydns „Schulmeister"-Sinfonie und die „Bürger als Edelmann"-Suite von R. Strauß und genoß in beiden Werken den gemeinsamen Zug solistischer Musizierfreudigkeit. Von Hermann Götz, der als Instrumentalkomponist auch hier am Rhein so ziemlich in Vergessenheit geraten ist, gab H. Sauer die Sinfonie in F. Sie verdient schon wegen ihres köstlich-intimen 2. Satzes hier und da eine Aufführung. H. Wolf's italienischer Serenade für kleines Orchester nahm sich Grüters an. Zeitgenössischen Schaffens gedachte man mit der „Heiteren Serenade" für Orchester von Joseph Haas — ein Werk voll bizarrer Einfälle, aber, namentlich im 3. Satz, voll Klangzauber — und der 2. Sinfonie in A von Richard Wetz. Dieses ganze Opus stimmte mich melancholisch, nicht nur der 2. Satz, der mit der Bezeichnung „Langsam, mit klagendem Ausdruck" eine ähnliche Stimmung vorschreibt. Der Komponist kommt aus Wagners Riesenfaust, die ihn fest gepackt hält, nicht heraus. Aus der Fülle der Kammermusikkonzerte kann nur einiges herausgegriffen werden. Es kamen, eingeladen teils von der Leitung der städt. Kammermusikkonzerte, teils von der Westdeutschen Konzertdirektion, das Gewandhaus-, Rosé-, Wendlingquartett, letzteres u. a. mit dem Werk eines rheinischen Komponisten: E. Straeßers Streichquartett in B op. 15, das jedoch nicht seines Schöpfers beste Qualitäten enthüllt, — ferner: Pembauer, Em. Feuermann, Amalie Merz-Tunner, die Leisner, Ernestine Färber-Strasser, Erb, und der Geheime Hofrat Professor Willy Burmester, der die Beethovenhalle in ein „akustisches Panoptikum", sogar mit einer eigenen Komposition (Serenade) in ein Café zu verwandeln vermochte. Bei rheinischen Solisten wollen wir einen Augenblick verweilen. Da wäre zunächst Elly Ney zu nennen, die, von ihren amerikanischen Tiumphzügen zurückgekehrt, in 2 Konzerten von der Bonner Damenwelt stürmisch umjubelt wurde. Als ich der Gefeierten Robert Schumanns Wort: „Ein rasender Roland würde keinen dichten können" ins Stammbuch schreiben wollte, hätte man mir beinahe die Augen ausgekratzt. Einen eigenen Klavierabend gab Willy Hülser aus Düsseldorf (Weber, Schubert, Schumann). Er unterhielt seine Hörer angenehm einen ganzen Abend; mehr kann leider nicht gesagt werden. Es muß auffallen, daß der tüchtige junge Geigernachwuchs Deutschlands (M. Strub u. a.) zum großen Teil seine Ausbildung in der ausgezeichneten Schule Bram Elderings (Köln) erfahren hat. Ihr gehört auch die blutjunge Lotte Hellwig an, die im verflossenen Jahre in Bonn 2 Konzerte spielte: Mendelssohn und Bruch. Wir werden, scheint es, noch Erstaunliches von dieser Künstlerin hören, wenn erst ihr jetzt schon vollendetes technisches Können in Einklang mit seelischer Reife gebracht ist. — Am 1. Oktober d. J. tritt der städt. Musikdirektor Prof: H. Grüters, der im vorigen Herbst in unermüdlicher Schaffensfreude seinen 70. Geburtstag feiern konnte, in den Ruhestand. Das Musikleben Bonns verdankt diesem Manne außerordentlich viel. Die Frage seiner Nachfrage ist jetzt endgültig gelöst. In besonderen Sinfoniekonzerten hörten wir 6 Bewerber, von denen Herr Scherchen die meiste Aussicht hatte. Aber die Stadt konnte sich in diesem Fall (wohl aus finanziellen Gründen) nicht entschließen, sofort zuzugreifen. So kam Frankfurt a. M. Bonn zuvor. Man hat sich dann, als man des Gastdirigierens müde wurde, und die Sommerferien inzwischen herangenaht waren, auf den letzten Bewerber, Herrn M. F. Anton (Osnabrück) geeinigt. Herr Anton hat angenommen und ist also der neue Musikdirektor von Bonn. Neben diesen „Bewerberkonzerten" gab es noch einige andere Sonderaufführungen mit dem städt. Orchester. In einer von diesen faszinierte Hermann Abendroth das Publikum, jedoch mußte ein einigermaßen kritisches Ohr diesen Dirigenten bei manchen bedenklichen Äußerlichkeiten ertappen. Das eigentliche „Ereignis" dieses Abends war weder er noch seine Partnerin, die einheimische Sängerin Henny Wolff (wiewohl diese über eine respektable Musikalität und gute Stimmbildung verfügt), sondern der Solotrompeter Ludwig Werle (Köln) in Bachs Solokantate „Jauchzet Gott in allen Landen". Die Bonner-Künstler-Gemeinschaft (B. K. G.) schickte ihr Mitglied, den Dirigenten, Organisten und Komponisten W. Poschadel ins Treffen. Er gab Bruckner und Brahms. Kapellmeister Sauer überraschte in einem besonderen Bruckner-Konzert mit einer guten Wiedergabe der 9. Sinfonie. Zu guterletzt soll nicht verschwiegen werden, daß Bonn seit vorigem Winter auch mal wieder eine Oper hat, allerdings keine ständige. Früher überließ uns Köln sein Ensemble hin und wieder zu Vorstellungen, jetzt Wiesbaden und Coblenz. Die musikalische Leitung liegt in den bewährten Händen des Herrn Sauer.

Dr. A. Schmitz.

Braunschweig Anfang Juli: Da der Bericht über die Tätigkeit der Oper während der zweiten Hälfte des Winters ziemlich trostlos lautete, ist ein kurzer Nachtrag erforderlich; denn der Intendant Dr. Hans Kaufmann befolgte die alte Tischregel, daß man das Beste immer bis zuletzt aufheben soll; infolgedessen drängten sich vor Schluß die Ereignisse in beängstigender, aber erfreulicher Weise. Der Haupttreffer „Der ferne Klang" von Frz. Schreker versagte jedoch kläglich und teilt das Schicksal des jüngeren „Schatzgräbers", der die Spielzeit eröffnete, dann aber Goethes Rat: „Grab' nicht ferner hier vergebens!" befolgend, für immer im finsteren Orkus der Bibliothek verschwand. Auf das Jugendwerk war man umso neugieriger, als eine geschickte Reklame das Interesse der breiten Massen bis zur Aufführung stetig steigerte: Alles vergebens! Nach einer alten Behauptung ist jeder Mensch halb Faust, halb Don Juan, letzteres wenigstens heimlich; unser Held ist keins von beiden, sondern ein Phantast, Träumer, Schwärmer, Romantiker, der, ohne es zu merken, in ein Freudenhaus gerät, dort die Geliebte wiederfindet und von dieser erst belehrt wird, daß man hier, um mit Cicero zu reden, wie am Fuße des tarpejischen Felsens Liebe verkauft, und daß sie schon mindestens 100 Abnehmer ihrer Ware gefunden habe. Die

Naivität traut man dem jungen Komponisten umso weniger zu, als er weder wie Parsifal in dem einsamen Walde Soltane, noch wie Pedro (Tiefland) im Hochgebirge bisher lebte. Seine Oper fällt durch, weil er den gesuchten Klang nicht fand; wohl aber die Geliebte, die mittlerweile als Straßendirne auf dem gesellschaftlichen und moralischen Nullpunkt angekommen war, die ihm jetzt Glück bringt und die Schlußfrage an ihn richtet: „Fritz, was ist dir?" Diese Proben der Charaktere und prosaischen Dichtung mögen genügen! Die Musik wühlte in allen möglichen Takt- und Tonarten ruhelos umher, stets auf äußere, nervenaufregende Wirkungen bedacht, sie bot im Orchester immer Mittel auf, um weitere Steigerungen zu erzielen, von Melodei, wie Beckmesser entrüstet ankreiden würde, auch keine Spur. An die Sänger werden außergewöhnliche Ansprüche gestellt, einer erbat sich von mir eine alte Logarithmentafel und antwortete auf meine Frage nach dem Zweck des Gebrauchs, vielleicht gelänge es ihm, mit Hilfe derselben seinen Einsatz in dem molluskenartigen Tonbrei festzustellen. Der lyrische Tenor R. Stieber brach kurz vor der Aufführung zusammen, H. Niggermeier, Bremen half liebenswürdig aus und erzielte mit Albine Nagel (Grete) unter Generalmusikdirektor Karl Pohligs Leitung, der sich für das Werk aufgeopfert hatte, dreimaligen Hervorruf, also Achtungserfolg, der aber nicht ohne Widerspruch blieb, und der sich beim Erscheinen Schrekers verschärfte. Der zweite Akt war zum Ausstattungsstück geworden, vermochte das Schicksal aber nicht abzuwenden; der Beifall galt lediglich den Darstellern; denn der Komponist erklärte gewohnheitsmäßig, daß er das Werk nie so gut wie hier gehört habe. Karl Pohlig erhielt als wohlverdienten Dank sein Bild mit schmeichelhafter Widmung. — „Wie ganz anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!" konnte man von der sich anschließenden Strauß-Woche behaupten. In „Salome" sprang Kammersänger Dr. O. Bolz, Berlin, wie schon früher, als Herodes ein und errang mit Alb. Nagel als Titelheldin und J. E. Hunold (Jochanaan) stürmischen Erfolg, der sich in „Elektra", der letzten Vorstellung vor den Ferien noch steigerte. Gelegentlich des Geburtstages 1911 des damaligen Herzog-Regenten Johann Albrecht schuf Aline Sanden-Leipzig die Rolle der Titelheldin und erhielt als Beweis fürstlicher Gunst eine goldene Brosche, heute hat sie in Albine Nagel eine größere Nachfolgerin gefunden. Da sich die hochdramatische Sängerin Elsa Alsen, die an das Deutsche Opernhaus Charlottenburg geht, als Leonore (Fidelio) unter Zeichen allgemeinster Teilnahme und der Heldentenor Peter Unkel auf französische Weise schon verabschiedet hatten, erschienen drei Gäste: Ottilie Metzger-Lattermann (Klytämnestra) und Bruno Korell (Hamburg) (Aegist), endlich Luise Perard-Theisen, München (Chrysothemis); diese fügte sich weniger gut als die beiden ersten in den Rahmen. Sie faßte die Partie zu dramatisch auf und verwischte dadurch den scharfen Unterschied zwischen den Schwestern und den übrigen Personen; Chrysothemis seufzt allerdings auch unter dem furchtbaren Schicksal des Hauses, folgt aber doch den edlen Regungen ihres Herzens; den heftigen Ausbrüchen der Eifersucht, Wut und Rache, muß sie lyrische Ruhepunkte entgegenstellen. Das Orchester bot eigenes Leben, bot der Darstellung Halt und Kraft, bildete stellenweise die Hauptsache. Die Partituren v. R. Strauß sind C. Pohligs Lieblingsgebiet: diese alten Griechen der vorklassischen Zeit stellten sich den alten Germanen R. Wagners würdig zur Seite. Ebenso wichtig wurde die „Josephs-Legende", für die der Ballettmeister Max Semmler und Ani Schwaniger-Bern, Magda Bauer-München und Iril Gadescov-Newjork als Gäste verpflichtet waren, denen sich unser Ballett, Mitglieder des Schauspiels, der Oper und des Chors anschlossen. Der glänzenden Wiedergabe gingen Einzeltänze voraus, z. B. als Einleitung der vierhändige Militärmarsch (D-Dur) von Schubert, der von der Ballettschule des Landestheaters getanzt wurde, die aber durchweg „fehl am Ort" waren. Nach dem beispiellosen Erfolge soll eine weitere dreimalige Wiederholung die neue Spielzeit Mitte August einleiten. Als letzter Bewerber erschien der Heldentenor Chr. Wahle-Bern und trug als Pedro (Tiefland) am Schluß nicht nur seine Martha, sondern auch die hiesige Stelle heim in die Berge. Auf Veranlassung des rührigen Lessingbundes veranstaltete Kapellmeister Bernhard Seidmann einen höchst genuß- und lehrreichen Pergolese-Abend mit einer Sinfonie und „La serva padrona", beide in der Originalbesetzung mit zwei Cembali; jene zeigte im ersten Satz den frischen neapolitanischen Charakter sogar mit Scarlattis leichter Durchführung, im zweiten ausgesprochene Liedform im dritten noch die Eierschalen der alten Suite, aber schon auf den basso continuo verzichtend, auf Haydn prophetisch hinweisend. Für die reizende Buffooper, die hier nach der ersten Vorstellung auf der klassischen Bühne zu Lauchstädt zum zweiten Male in Nordwestdeutschland erschien, hatte der Dirigent in Frau Becker, Opernsänger L. Corvinus und Schauspieler Stiebner (stumme Person) vorzügliche Kräfte gefunden und wurde mit denselben vom dankbaren Publikum stürmisch gefeiert. Ebenso glänzend schloß die Landestheaterkapelle unter C. Pohlig mit einem Sonderkonzerte ab. In dem Brandenb. Konzert (F-Dur) erwiesen sich H. Mühlfeld (Geige), O. Wolf (Flöte), Reinhold Kluge (Oboe) und E. Buntrock (Trompete) als vorzügliche Solisten. O. Bassermann-Berlin spielte Beethovens Violinkonzert so, daß er den Beifall nur durch zwei Zugaben (Präludium und Sarabande ohne Begleitung v. Bach) stillen konnte. Die erste Sinfonie von Brahms krönte das Konzert und die winterliche Tätigkeit in unvergleichlicher Weise.

Ernst Stier.

Bückeburg In der vergangenen Saison hat Bückeburg dieselben Leiden auskosten müssen, wie andere Städte sie vorausgesagt haben. Zwar war der musikalisch-reproduktive Markt nicht mit Angeboten überhäuft, fand aber trotzdem keine genügende Nachfrage. Hinzu kommt noch, daß das hiesige Musikleben, dessen Tradition dank der freudigen Arbeit des städt. Orchesters (ehem. Fürstlichen Hofkapelle) eben wieder aufzuleben begann, durch den plötzlichen Tod des Professors Rau (für das Fürstliche Musikwissenschaftliche Institut ein unersetzbarer Verlust) einen schweren Schlag erlitt. Das städt. Orchester fand jedoch bald einen vollwertigen Ersatz in dem in der Nachbarstadt Minden tätigen Neuorganisator des dortigen Musiklebens, städt. Musikdirektor Hugo Balzer, dem es auch gelang, hier wie dort die großen Sinfoniekonzerte mit künstlerischer Überlegenheit durchzuführen und damit das eben begonnene Werk vor dem Zerfall zu bewahren. Die Zahl der Konzerte hat sich wohl vermindert, ihr Wert blieb jedoch derselbe. So konnten denn in den vier Konzerten des städt. Orchesters im letzten Winter nacheinander C. Franks D-Moll-Sinfonie und Beethovens Ouvertüre zu „Coriolan", Beethovens 6. Sinfonie („Pastorale") und C. M. v. Webers „Euryanthe"-Ouvertüre, Schuberts Unvollendete H-Moll-Sinfonie, Wagners „Siegfried"-Idyll und Webers „Oberon"-Ouvertüre, im letzten noch Mozarts C-Dur (Jupiter)-Sinfonie, Schuberts Ballett-Musik und Nicolais „Lustige Weiber"-Ouvertüre in unvergleichlich fein durchdachter und beseelter Weise zur Aufführung gebracht werden. An bemerkenswerten Solisten lernten wir in diesen Konzerten die Violinistin Steffi Koschate-Berlin mit Mozarts Violinkonzert, Frl. El. Moritz (Pianistin) mit Brahms Klavierkonzert B-Dur und den Hannoverschen Tenor Notholt, der mit nicht sehr großem, aber wohlklingendem Organ Lieder von Hugo Wolf sang, kennen. — Die Aussichten für den kommenden Winter sind noch sehr trübe. Es ist hier, wie überall, der rechte Ausweg aus der Finanzmisere, in der sich Theater und Orchester nun einmal befinden, noch nicht gefunden worden. Die Fortführung der Sinfonie-Konzerte wie im vergangenen Jahr wäre sehr erwünscht, und eine Wiederkehr des Musikdirektors Hugo Balzer würde mit Freuden aufgenommen werden.

W. Lubking.

Chemnitz Die zweite Hälfte der Spielzeit unserer Oper stand unter dem fast alles übrige verdunkelnden Gestirne Wagners. Die Osterzeit bescherte uns eine Reihe weihevoller Parsifal-Aufführungen, in denen Ludwig Leschetitzky mit Glück die breiten Bayreuther Zeitmaße wiederherstellte. Und um Pfingsten veranstaltete die Intendanz als Maifestspiele Aufführungen des „Fliegenden Holländer" unter Prof. Lohse mit Plaschke in der Titelrolle, des „Tannhäuser" unter Leo Blech mit Elisabeth van Endert, des „Lohengrin" unter Gustav Brecher mit E. v. Endert und Otto Wolf-München, des „Tristan" unter Schillings mit Melanie Kurth, Frau Arndt-Ober und Otto Wolf, der „Meistersinger" unter unserem Generalmusikdirektor Malata mit Lattermann als Sachs. Alles in allem ein herrlicher Ausklang der Opernspielzeit, für den man der Intendanz danken muß! Neben diesen Erlebnissen traten die Neueinstudierungen von Madame Butterfly, Tosca und selbst La Traviata in den Hintergrund; die melodienreiche Verdische Oper wurde von Malata mit südlichem Temperament dirigiert. Eine Neuauflage des Rosenkavaliers hatte unter Leschetitzky besten Erfolg. Diese urgesunde Dirigentennatur fühlt sich im Strauß-Stil ebenso daheim, wie im Mozart-Stil, was sie am Schluß der Spielzeit mit einer wundervollen, musikalisch feinsinnigen Aufführung der Zauberflöte bewies.

Das große Ereignis im Konzertleben waren die drei Aufführungen der 8. Sinfonie Mahlers durch den Lehrergesangverein und die städt. Kapelle. Den Löwenanteil an der Vorbereitung und das Hauptverdienst an der geistigen Durchdringung des geistreichen Werkes hatte Prof. Mayerhoff, weshalb er an zwei Abenden, Malata an einem Abend dirigierte. Die Arbeitsgemeinschaft von Lehrergesangverein und städtischer Kapelle bewährte sich auch bei der die lange Reihe der Sinfoniekonzerte abschließenden Aufführung von Beethovens Neunter. Mit der Auffassung Malatas, der sie dirigierte, kann sich freilich nicht jeder befreunden; seine völlige unmetaphysische Natur bleibt dem tiefsinnigen Werke sehr viel schuldig. Von Malatas übrigen Konzerten sei der Brahms-Abend hervorgehoben, an dem er die C-Moll-Sinfonie sauber und stimmungsvoll, wenn auch nicht mit Hebbelscher Herbheit herausbrachte. Mit demselben Orchester gab der Opernkapellmeister Sigmund Glanz einen Richard Strauß-Abend, in dem er sich für den unbekannteren Strauß einsetzte: für Macbeth, die Sinfonia Domestica und die drei Hölderlin-Hymnen. Der Hauptgewinn war die Bekanntschaft mit der Domestica. — Die Philharmonische Gesellschaft setzte ihre bemerkenswerten Sinfoniekonzerte mit Edwin Lindner und dem Dresdener Philh. Orchester fort. Das letzte war dem Andenken Arthur Nikischs geweiht und brachte daher je eine Sinfonie Beethovens (Nr. 7) und Bruckners (Nr. 5). Die domhaft-gewaltige Bruckner-Sinfonie war hier Neuheit; ihre Aufführung gehörte zu den glanzvollen und unvergeßlichen Höhepunkten unseres Konzertlebens. — Von den Chorvereinen habe ich die Großtaten des Lehrergesangvereins schon genannt. Die von Willy Steffen geleitete Singakademie stattete ihren „Zeitgenössischen Abend" mit Neuheiten von Karl Hoyer und Siegfried Karg-Elert und Uraufführungen von Julius von Wertheim aus. Die Werke dieses neuesten Schützlings des vornehmen Simrock-Verlages lassen aufhorchen, besonders sein Rosegger-Zyklus (Chöre und Sololieder) und seine Klaviersachen. Der strebsame Volkschor (unter Walter Hänel) brachte sogar zwei zeitgenössische Abende zustande, einen mit Werken von Schillings und einen Lendvai-Abend. Das Chorwerk des Schillings-Abends war Goethes Hochzeitslied, dramatisch aufgebaut, volkstümlich in der Erfindung, vornehm in der Mache. Felix Berber spielte das herrliche Violinkonzert, Barbara Kemp sang die Glockenlieder. Von Erwin Lendvai wurden die schwierigen Frauenchöre „Nippon" und die Männerchöre „Flamme" (nach Brögers Dichtung) uraufgeführt; leider konnte ich diesen Abend nicht besuchen. — In der Kirchenmusik sind erwähnenswert ein Heinrich Schütz-Abend und eine hervorragende Karfreitagsaufführung der Johannespassion in der Jakobikirche unter Mayerhoff, sowie eine Messias-Aufführung in der Paulikirche unter Geilsdorf. Dazu kamen wertvolle Motetten- und Orgelabende in sämtlichen Kirchen. — In der Kammermusik gab es ein Jubiläum: der um die hiesige Kammermusik verdienstvolle, stets opferbereite Organist Eugen Richter konnte auf 50 Kammermusikabende zurückblicken, die er mit dem Gewandhausquartett und Gewandhausbläsern veranstaltet hat. In seinen letzten Programmen leuchteten hervor Klengels Streichsextett, Thuilles berühmtes Sextett, Trios von Volkmar Andreä und Georg Schumann, Pfitzners umstrittene Geigensonate, Brahms' Horntrio.

Prof. E. Püschel.

Erfurt In das Halbjahr, das seit dem letzten Musikbericht vergangen ist, fiel eine sorgfältige Ringaufführung des Stadttheaters, die ihren festlichen Charakter nicht nur aus der Besetzung der Hauptrollen mit auswärtigen Operngrößen erhielt, sondern zugleich aus der trefflichen Wirksamkeit von Kapellmeister Gustav Großmann, der den ganzen Apparat der Mitwirkenden mit sicherer Hand leitete. Leider blieb uns die Götterdämmerung vorenthalten, eine Lücke, die man bedauern muß, auch wenn man alle Gründe wohlwollend in Betracht zieht, die sich gerade jetzt der Einübung dieses Werkes entgegenstellen mochten. Einen Höhepunkt künstlerischer Tätigkeit erklomm die Opernleitung in einer bis ins Kleinste fein durchgearbeiteten Wiedergabe von Brandts-Buys komischer Oper „Die Schneider von Schönau". Wenn auch die Mängel des nicht immer gleichwertigen Textbuches nicht zu verwischen waren, so hatte sich doch die Spielleitung mit bestem Erfolg auf den lachenden Übermut und die behagliche Freude an Narreteien eingestellt, wie wir sie etwa aus Kellers „Gerechten Kammachern" kennen. Bleibt die Frage, ob die Schwierigkeiten, vor die der Komponist Sänger und Sängerinnen stellt, etwa dem Lebensatem des fein gearbeiteten musikalischen Lustspiels auf die Dauer gefährlich werden können. Jedenfalls waren hier alle Vorbedingungen für gutes Gelingen in gewissenhaft peinlicher Einstudierung erfüllt, und so ging von den Lustigkeiten der Bühne eine fabelhafte Wirkung aus. Die Begeisterung des Publikums ging an den Aktschlüssen über das Maß des üblichen Beifalles stark hinaus, ein Erfolg, an dem man Freude haben mußte, weil er sich mit wirklichem, künstlerischem Werte verbindet. In einem Sinfoniekonzert (Mahler, 1. Sinfonie, Strauß, Alpensinfonie) der Stadttheaterkapelle ließ Großmann erkennen, wieviel das Orchester in den letzten Jahren unter seiner Hand gelernt hat. Der Erfurter Musikverein brachte unter Prof. Richard Wetz die 5. Sinfonie von Bruckner, dieses Wunderwerk eines Titanen, das den Erfurtern bisher vorenthalten worden ist, nun aber bei seiner endlichen Erstaufführung solche tiefen Schauer des Ergriffenseins auslöste, daß es dankbar begrüßt wurde, als Wetz das Konzert in der Predigerkirche wiederholte. Die persönlich impulsive und hingebungsvolle Art, in der Wetz den Dirigentenstab führte, war ein Vorzug, der ohne Einschränkung der Aufführung zugute kam und ahnen ließ, daß uns Bruckners große Zeit vielleicht erst noch kommen wird. Zu interessanten Vergleichen gab die zufällige Aufeinanderfolge von Mendelssohns Elias im Sollerschen Musikverein (unter der Leitung von Max Kopff) und Bachs Johannespassion im Erfurter Musikverein (Prof. Wetz) Anlaß. Es ist fast überflüssig zu sagen, wie sehr die äußerlich schöne Musik Mendelssohns neben der gewaltigen Schöpfung Bachs verblaßte. — Tiefe und beglückende Eindrücke hinterließ auch ein geistliches Konzert, in dem der Groß-Tabarzer Bachchor unter E. Mirsch-Riccius' gewandter Stabführung vier Chorkantaten von Joh. Seb. Bach brachte. Das Wertvollste der Veranstaltung war die Verbindung von den guten Leistungen des Chores mit einer glänzenden solistischen Besetzung. Nicht nur die Gesangsrollen waren hervorragenden Bachsängern anvertraut (Käthe Hecke-Isensee, Braunschweig, Georg A. Walter, Berlin,

(Sydney Biden, Berlin), sondern auch die Solobläser (Kammervirtuos A. Matthes, Berlin, Kammermusiker Jänsler, Berlin, E. Göbel, Erfurt) zeigten eine Kunstfertigkeit, wie sie bei dem im allgemeinen verflachenden Betriebe unserer modernen Orchesterkonzerte nur selten erlebt wird. Aus den vielen Solistenkonzerten sei ein Liederabend von Arthur van Eweyk hervorgehoben. Er war wieder ganz der Alte und ließ die Vorzüge seiner Gesangskunst im hellsten und blendendsten Lichte erscheinen. — Vorzüge, die heute vielleicht weniger im Organ selbst liegen mögen, als vielmehr in der meisterhaften Beherrschung des Gesangstechnischen, die in jeder Disziplin den großen Pädagogen erkennen läßt. Endlich fanden die Konzerte unseres heimischen Pianisten Anatol von Roessel ihren Abschluß in einem Trioabend. In den drei Konzerten, die uns der Künstler im Laufe des Winters gab, zeigte er, daß er als Virtuose in allen Sätteln gerecht ist. Und in dem Zusammenarbeiten mit andern Künstlern (A. Petschnikoff, J. Blümle) bewies er sicherstes musikalisches Einfühlen. Ein besonderer Vorzug des letzten Konzertes war die Vermittelung moderner Musik (E. Bohnke, Klaviertrio B-Moll op. 5, Jos. Marx, Triophantasie G-Moll). Die beiden fesselnden Werke sind außerordentlich melodiös gehalten und in ihren modernen Harmonien gefällige Sachen, deren rhythmische Feinheiten prickelnden Reiz ausströmen. Beiden gemeinsam ist das Streben nach Größe und feierlicher Wucht, das bei dem Berliner Bohnke noch stärker hervortritt als bei dem Wiener Joseph Marx, dessen Trio am Ende in einen schmissigen, aber fein gefügten Tanz übergeht.

Dr. Becker.

Frankfurt a. M. Nachdem man in den Spielplan des Opernhauses die bühnenwirksame d'Albertsche Oper „Die toten Augen" mit der lebenswahren Myrtocle Emma Holls wieder aufgenommen hatte, schloß die arbeitsreiche Spielzeit 1921/22 mit einer überaus frischen Neu-Einstudierung der tschechischen Oper „Die verkaufte Braut" von Friedrich Smetana. Intendant Dr. Ernst Lert hauchte dem Werkchen jenen sprudelnden, sonnenklaren Humor der Szene ein, der es auszeichnet, Dr. Ludwig Rottenberg ließ die sprühende Partitur unter seinem noch immer jugendfrischen Stab funkeln, und die Darsteller vereinigten sich zu einem harmonisch eingespielten und gesanglich ausgezeichnetem Ensemble. Zur Verringerung des Defizits wurde das Opernhaus während der Ferien an zwei Berliner Direktoren, Hermann Bayer und Hans Demetz, verpachtet, die „Frankfurter Operettenfestspiele" veranstalteten. Sie eröffneten ihre „segensreiche" Tätigkeit mit der Uraufführung einer dreiaktigen Operette „Der Günstling der Zarin" von Robert Winterberg. Sehen wir von dem schwachen Textbuch, das die größte Posse der Weltgeschichte, die famosen Potemkinschen Dörfer, zum Stoff nimmt, ab, so müssen wir der Musik Recht widerfahren lassen und sagen, daß sie sich in vielem weit über das übliche Operettenniveau erhebt. Der erste Akt weist in seiner ganzen Faktur entschieden Qualitäten auf, die ihn viel eher als Komische Oper ansprechen lassen, und auch der zweite Akt enthält manche beachtenswerte Einzelheit. Leider wurde der Komponist aber auch, durch das Buch verführt, zu recht großen Konzessionen an das Publikum verleitet, und so schwankt das Werk als Ganzes wie ein schwaches Rohr im Winde zwischen Opern- und Operettenstil hin und her. Die Aufführung, mit durchweg völlig unzureichenden Kräften besetzt, hatte allerhöchstens in der prunkvollen Ausstattung etwas „Festspiel"-artiges; sie ließ alle Mängel des Werkes unangenehm fühlbar werden. So kam es, daß der zahlende Teil des Publikums den Potemkinschen Beifall des gut wattierten Hauses mit ziemlich eindeutiger Ablehnung zurückwies. Bei der zweiten Premiere, die Bredschneiders „Die beiden Nachtigallen" in weit besserer Aufmachung brachte, war das Haus beschämend schwach besucht. Trotzdem versandte die geschäftstüchtige Direktion Notizen an die Tagespresse, wonach die Oprette vom „völlig ausverkauften Haus mit Sensationserfolg" aufgenommen worden war. Ein ausgezeichnetes Beispiel für die Art „wie's gemacht wird." (Infolge Streiks der Buchdrucker ist diese Locknotiz, Gott sei Dank, nicht erschienen.) — Die Aufführungen des „Neuen Operetten Theaters" sind im Vergleich zu denen der „Frankfurter Operetten Festspiele" hervorragend. Gilbert „Der ersten Liebe goldene Zeit" — ein lustiges Stückchen, an dessen sauberer musikalischen Glasur auch der ernster gesinnte Musiker aufrichtige Freude haben kann — erzielte über 50 ausverkaufte (aber wirklich) Häuser. Kollos völlig unqualifizierbare Varietékitschoperettenposse, „Fräulein Puck" übt leider auch eine magnetische Anziehungskraft aus.

Willy Werner Göttig.

Freiburg i. B. Der unter seinem streb- und regsamen Dirigenten Marcel Albrecht sehr tätige Chorverein trat am Karfreitag wieder mit einer Aufführung der Matthäuspassion hervor. Derselbe Verein leitete die vom Stadttheater veranstaltete Richard Strauß-Woche im Juni durch ein Festkonzert ein, bei dem ausschließlich Werke von Richard Strauß vorgetragen wurden und bei dem das aufs doppelte verstärkte städtische Orchester sowie einheimische und auswärtige Solisten wirkten. Wurden die immensen Schwierigkeiten der 16 stimmigen A-cappella-Chöre „Hymne" und „Der Abend" nicht restlos überwunden, so trugen die übrigen Darbietungen durchaus den gewollten festlichen Charakter: das festliche Präludium op. 61, das Chorwerk mit Soli und großem Orchester „Taillefer" und die von Gretel Stückgold aus München mit vollendet gebildetem, weichem Sopran lyrisch und ausdrucksvoll gesungenen Orchesterlieder. Der Dirigent Franz Philipp hat im St. Martinkirchenchor ein künstlerisch beachtenswertes Werkzeug zur Pflege bester Kirchenmusik geschaffen. Die in der Osterzeit auch der Öffentlichkeit wiederholt zugängliche Aufführung von Bruckners F-Moll-Messe wirkte durch ihre, auf tief religiöser Empfindung fundierte Einheitlichkeit. Unter den Solisten zeichnete sich die Sopranistin Annemarie Gaede durch wohlklingendes Stimmaterial und warmen Vortrag aus. Die Volkssinfoniekonzerte des städtischen Orchesters unter Kapellmeister Richard Fried fanden mit einem Mendelssohn-Goetz-Abend (Solisten die einheimische grundmusikalische, temperamentvolle Pianistin Lilly von Manoff-Kamecke) einen in jeder Hinsicht erfreulichen Abschluß. Liederabende veranstalteten der Tenorist Hanns Höfflin, der sich für die beabsichtigte Opernlaufbahn als sehr befähigt erwies, außerdem die Mezzosopranistin Gisela Teres-Pawels mit der Altistin Klara Hertzog vom hiesigen Stadttheater und die Leipziger Sopranistin Tilla Schmidt-Ziegler zusammen mit der Pianistin Magda Siemens aus Berlin, die sich hier niedergelassen hat und als hochkünstlerische Kraft zu begrüßen ist. — Die Kammermusik fand bei der Harmsschen Konzertdirektion weiterhin ebenso ausgiebige wie befriedigende Pflege; im April Mai und Juni hörte man drei Brahms-Abende des Wendlingquartetts unter Mitwirkung Max Pauers und des vortrefflichen Klarinettisten Philipp Dreisbach aus Stuttgart, einen dreiabendlichen Zyklus des Rosé-Quartetts, das in Werken Beethovens das dionysische Element seiner Musik hervorhob; durch gewaltige Stimmentfaltung imponierte an einem Arien- und Liederabend die Jugendlich-dramatische von der Berliner Staatsoper, Gertrud Bindernagel, den Beschluß machte der virtuose Geiger Max Menge mit dem bekannten Frankfurter Pianisten Alfred Hoehn.

Prof. Dr. Sexauer.

Graz Schwer lasten die Auswirkungen des Fluchvertrages von St. Germain, den wohl nur Bosheit und feindliche Niedertracht zusammengebraut haben, auch auf unserem Kunstleben. Und doch, wie der böse Geist das Böse will und das Gute schafft, so hatte auch jenes brutale Vernichtungsdiktat seine gute Seite! Mußten wir auf manchen ausländischen Singvogel und gewisse Wanderstare verzichten, die in valutastärkere Lande gezogen waren, so besannen wir uns umsomehr auf unsere eigene deutsche Kunst und schufen wacker aus dem Eigenen!

Wahre künstlerische Großtaten vollbrachte Kapellmeister Klemens Krauß, der uns leider an die Wiener Staatsoper verloren geht, mit unserm Opernorchester. Mit seinem hohen Schwunge, genialen Gestaltungsvermögen und seiner suggestiven Kraft begeisterte er Spieler und Hörer. Werke wie Beethovens „Pastorale" und „Also sprach Zarathustra" erzielten fast ein halbes Dutzend Wiederholungen! Nicht minder fesselnd und hinreißend brachte er Regers „Variationen" (132. W.), jene wundersam gebaute Brücke von Mozart zur modernen Kunst, Schuberts große „C-Dur Sinfonie", Tschaikowskys „Pathetische", den „Till Eulenspiegel" von R. Strauß und Beethovens „Leonoren-Ouvertüre" zu Gehör. Zwei wohlgelungene Orchesterkonzerte waren auch dem jungen sehr begabten Grazer Klodwig Rasberger zu danken, der stilrein Werke aus der musikalischen Renaissance (Bachs „Geigen-Doppelkonzert in D-moll, Glucks „Iphigenie-Ouvertüre und die von Moisisovics bearbeitete Ouvertüre zu „Lo Sposo deluso" von Mozart) klar und feinfühlig vorführte. Außerdem bereicherten Brahms' Klavierkonzert in D-moll, (am Flügel Hugo Kroemer), Hermann Götz' Violinkonzert und Degners Orgelkonzert, (bei beiden Arthur Michl als Solist) und Hermann Ungers „Tonbilder aus dem Orient" die abwechslungsreiche Vortragsreihe. Für gediegene Orchester- und Kammermusikaufführungen sorgte auch der rastlos strebende und schaffende Direktor Dr. R. von Moisisovics am Steierm. Konservatorium. Unsere Chorvereine mußten wegen der unerschwinglichen Kosten allerdings auf Oratorienaufführungen verzichten. Dies kam aber der Pflege des A-cappella-Gesanges und des Volksliedes zugute. Vorbildlich in der musikalischen Disziplin und tadellosen Ausführung erschien wieder der Grazer Männergesangverein. Zum klingenden Erz wurden unseres genialen Landsmannes Joseph Marx „Morgengesang" (mit dem Bläserchor der Oper), Goldmarks „Frühlingsnetz", Schuberts „Nachtgesang im Walde" und das gemütvolle schottische Volkslied „Robin Adair". Der kunsttüchtige Sangwart Direktor Rudolf Weis-Ostborn hatte sich mit seinem frischen, beifällig aufgenommenen „Weinliede" eingestellt. Vollwertige Gaben bot auch der „Typographen-Sängerbund bei seinem Festkonzerte zur Feier seines 30 jährigen erfolgreichen Wirkens im Dienste des deutschen Liedes. Sangwart Kapellmeister St. Riedner hatte Mendelssohns „Festgesang an die Künstler" sinnig an die Spitze der Vorträge gestellt, die u. a. auch die prächtig gesungenen Chöre „Trösterin Musik" und „Um Mitternacht" von Anton Bruckner und Hegars „Rudolf von Werdenberg" enthielten. Unter den konzertierenden Gesangvereinen hatte sich der stimmkräftige Schubertbund unter A. Schreiers verständnisvoller Führung mit den gediegen ausgeführten Chören „Dem Vaterland" von Hugo Wolf, „Sommernacht" von R. Wagner und Hegar's „Totenvolk" in die erste Reihe gestellt. Rühmlich sei auch Sangwart D. Ocherbauer hervorgehoben, der das Volkslied beim strammen G.-V. Männerchor und die klassische Kirchenmusik im Deutsch-evangelischen G.-Verein sorgsamst pflegte. Der Steir. Sängerbund vereinigte alle Sängerrunden zu einer machtvollen Kundgebung für das deutsche Lied mit dem groß angelegten „Konzerte der 1000 Sänger" und rief mit dem „Straßensingen" in allen Tälern unserer Mark die deutsche Volksseele gegen den giftig wuchernden Internationalismus wach. — Von den auswärtigen Kunstkräften seien nur der Virtuosenjüngling Buresch, ein stürmisch Werdender, die gelungenen Liederabende von Kaufmann, Grete Ortlof, Koch-Hanschmann und der Kompositionsabend Kornauths, der den hochbegabten Tonsetzer wieder im besten Lichte eines zielbewußt strebenden Modernen erkennen ließ, erwähnt. Von den heimischen Kräften trat unser bester Klaviervirtuose Hugo Kroemer wiederholt im Trio mit Konzermeister Handl und Elmer und bei einem Bratschenabend mit K. Rasberger hervor. Stimmungsreich verliefen die Schubertlieder-Abende von Topitz-Krauß und als eine begabte und vielseitige Komponistin aus Meister Horns Schule erwies sich Michaela von Kodolitsch. Segensreich wirkten unsere volksbildenden Vereine auch auf musikalischem Gebiete. Allen voran die Grazer Urania unter Direktor Dr. Gernots Leitung. Es gab im letzten Halbjahr zahlreiche Kammermusikabende mit Werken der alten Klassiker bis zu R. Strauß, Thuille und Juon, wobei unter Führung Meister Leopold Suchslands das Urania-Quartett Rudolf Wagner, Dr. Hening, Dr. Stephanides, Kortschak, verstärkt durch K. Pacher, Prof. Wagnes und Gustav Steps, reiche Anregung und Genuß bot. Im Rahmen des Liedes erschienen die berühmte Laura v. Wolzogen mit ihrer Laute, Direktor V. Zack als Anwalt des steir. Volksliedes, Annemarie Hönel und der Baritonist Thöny mit einem Duetten-Abend. H. Wolf, Schumann, Spohr, Richard Strauß (mit seinen neuen Hymnen), Adolf Jensen und Martin Plüddemann, die in unsern Mauern gelebt, und die uns besonders nahestehenden Meister Wilhelm Kienzl und Kamillo Horn fanden an eigenen Abenden verständnisinnigste Pflege. Rudolf Weis-Ostborn erzielte einen Sondererfolg mit Gesängen von Beethoven, Wagner, Mahler. R. v. Moisisovics lernte man als Tondichter von modernster Eigenart kennen, ebenso leuchtete die Sonne schönen Erfolges den jungsteirischen Tondichtern Weis-Ostborn, Amschl, Gussek, Klohs und Frodl, durchaus hochmusikalische, erfindungsreiche Köpfe. Zur Uraufführung kamen Werke von den heimischen Tondichtern Josef Gauby, Sepp Rosegger, Arthur Noe, und Leopold Suchsland, die sich längst als berufene Meister ihrer Kunst bewährt haben. Als virtuose Pianistinnen zeigten sich A. v. Stankiewicz und Grete Heuner, die einer neuen Klaviersonate Suchslands, einem prächtigen phantasievollen Werke, zu vollem Erfolge verhalfen. Viel Anklang fanden ein Gitarrenabend Rosanellis und die „Spinett-Abende", teils mit altklassischen Liedern, teils mit Geigenwerken voriger Jahrhunderte, wobei ein meisterlich gebautes Instrument des heimischen Klaviermachers R. Schmetterer mit klangfarbigen Registern (Klavier-Lauten-Harfen-Orgel-Ton) zur Verwendung kam. Es trug auch bei den Aufführungen von Mozarts „Bastien und Bastienne" im Marionettentheater viel zu den schönen Klangwirkungen bei. Schließlich seien die anregenden Südmark-Veranstaltungen „Nordischer Abend" und „Humor im Liede", die Dr. Karl Schuch leitete, anerkennend hervorgehoben.

Julius Schuch.

Hagen (Westf.) Musiziert wurde bis tief in den Sommer hinein. Obenan steht vor dem rückblickenden geistigen Auge eine außerordentlich gelungene Brahms-Feier, ein rechter künstlerischer Schmaus für Musikdirektor Hans Weisbach, dem Brahmsianer. Die 1. Sinfonie kam zu solch' erschütternder Wiedergabe, wie ich nie zuvor ein sinfonisches Werk des Meisters hörte. Das D-Moll-Konzert wurde von Edwin Fischer, technisch kultiviert bis zur letzten Note und großzügig in der Auffassung, gemeistert. Zu Beginn stand die für den Anfang nicht günstig gewählte Akademische Fest-Ouvertüre. Das Deutsche Requiem war mit den sorgsam vorbereiteten und zauberisch klingenden Chören, mit Eva Bruhn und Julius v. Raatz-Brockmann als Solisten reinste Erbauung. Ein drittes Konzert war der Liedkunst des Meisters gewidmet, die Eva Bruhns hohe Kunst (für die absagende Emmi Leisner) verdolmetschte. Zwischendurch spielte Emanuel Feuermann, der junge Meistercellist im Verein mit Weisbach die F-dur-Cellosonate. Ein Konzert-Gesellschafts-Konzert machte mit der 9. Sinfonie Bruckners und dem Te Deum bekannt. Hier war es Weisbachs klarlegende, an den verstorbenen großen Düsseldorfer Meister Julius Buths erinnernde Rhythmisierung und klangliche Abwägung, die dem gewaltigen musikalischen Torso einen neuen großen Freundeskreis gewann. Das Te Deum erhielt durch den begeistert tätigen Chor und das mithelfende Solistenquartett: Emmi Pott, Sopran, Tiny Debüser, Alt, Roffmann, Tenor und Schoenenberg, Baß, seine wuchtige Größe. Der städtische Gesangverein, dessen Männerstimmenanzahl dringender Verstärkung bedarf, setzte sich ein anderes Mal für Haydns Jahreszeiten erfolgreich ein. Die Solopartien waren bei Cläre v. Conta, Dr. Nikolaus und Alfred Kase gut aufgehoben. — Im Musikeropfertag-Konzert (mit 90 Ausführenden) hörten wir Strauß' Heldenleben, ein Werk, dessen Gedankenblässe allmählich kein gutes Programm mehr zieren kann. Weisbach vermittelte das Werk ausgezeichnet, er ließ weiter die große Leonoren-Ouvertüre in ihrer unvergänglichen Schönheit erklingen. Der Geiger Anton Schoenmaker steuerte das Beethovensche Konzert in durchdachter

Weise bei. — In der Pauluskirche führte Kirchenmusikdirektor Heinrich Knoch Händels selten gehörten Saul auf. Knochs Einfühlungsvermögen in den klassischen Oratorienstil kommt seinem opferwilligen und stets sicher einstudierten Chor zugute. Als ständige Gäste sangen Frau Schröder-Duhrmann den Sopran, Ida Suhl-Dahlmann, Alt, Hans Harffen, Tenor und Kammersänger Everts, Baß. — Künstlerisch wertvoll waren auch Weisbachs Sinfonie-Konzerte. Ein Abend besonders reizvoller Art, enthielt eine heitere Vortragsfolge u. a. Strauß' sympathisches Jugendwerk Till Eulenspiegel, Regers Ballettsuite, Mozarts köstliches Fagottkonzert, mit sicherem Können vorgetragen von dem ersten Orchester-Fagottisten Bennewitz, und die mit gespanntem Interesse erwartete Ouvertüre zu einer romantischen Komödie (nach Rostands „Die Romantischen") des einheimischen Tonsetzers Martin Friedland, der einen vollen Erfolg buchen konnte. Friedland kam ein weiteres Mal, unter Musikdirektor Carl Seidemanns Leitung, mit seinem bestgelungenen Werke „Die Wallfahrt nach Kevelaer" für Streichorchester, Orgel und Tenorsolo zu Wort. Das Werk kann wegen seiner äußerst stimmungsvollen und von wärmstem Gefühl durchpulsten Auslegung des schönen Gedichts Heinrich Heines den Konzertvereinen und Dirigenten bestens empfohlen werden. — Die Namen Smetana (Ouvertüre zur „Verkauften Braut"), Rimsky-Korssakow (mit der entzückenden Märchensuite „Shéhérazade"), Tschaikowsky (B-moll-Klavierkonzert, gespielt von dem Reliefstechniker Cianiawsky) waren zu einem „slawischen Abend" zusammengestellt.

In den Weisbachschen Kammermusiken erlebte ich reifstes Musizieren durch den Weimaraner Professor Reitz im Duospiel mit Weisbach. Höhepunkte: die Brahmssche G-dur-Violinsonate und eine Solopartita von Bach. In ebenso idealer Vollendung spielte der frühere Konzertmeister Pfitzners in Straßburg und jetzt bei Scheinpflug in Duisburg wirkende Hermann Grevesmühl eine Solosuite Regers und Pfitzners Violinsonate. Weiter bot das Frankfurter Lange-Quartett beste Kunst, das als ansprechende Neuheit das C-dur-Quartett von Ernst Toch mitbrachte und mit Weisbach das Brahmssche Klavierquintett temperamentvoll hinstellte. Zwischen diesen Veranstaltungen wirkten Prof. Döbereiner und Genossen mit dem bekannten Programm auf alten Instrumenten als interessante und begrüßenswerte Abwechselung. Als gewissenhafter Chronist muß der Schreiber dieser Zeilen seine eigenen Konzerte flüchtig erwähnen, in denen er regelmäßig als Pianist wirkte. Ein Brahms-Abend mit der Klarinettensonate in F-moll (Klarinettist Paul Glober vom Kölner Gürzenich-Orchester), drei Sonaten von Beethoven mit dem Geiger Schoenmaker, Trios von Brahms und Schubert mit Steffi Koschate (Violine) und Dr. Rud. Angermann (Cello). Das Schumannsche Klavierquintett mit dem Grevesmühlquartett, das außerdem Pfitzners D-dur und Beethovens E-moll-Quartett op. 59 II spielte, und einen Hausmusikabend mit vierhändigen Originalkompositionen von Reger (op. 94) und Schubert (Divertissement à la Hongroise), einer Flötensonate von Bach und Gesängen von Gluck, Schubert, Strauß, Schillings und Rudi Stephan. Mithelfer bei der Ausführung dieser Vortragsfolge waren außer den Genannten die Pianistin Käte Friedland, die Altistin Johanna Kiß und Flötist Karl Lämmerhirt. — Von den Solistenkonzerten wirkte am nachhaltigsten der Klavierabend Walter Giesekings, dessen Bach- und Regerinterpretation den Gipfelpunkt der Klavierspielkunst bedeutet. Dann folgen Max v. Pauer als vornehmer Beethovenspieler, Karin Dayas-Söndlin, die hartnäckig für Busonis Fantasia Kontrapunktistika eintrat, deren scharfprofiliertes und glühendes Spiel mit den koloristischen Stücken Debussys, Ravels und Schulhoffs starken Erfolg hatte. Fritz Hans Rehbold hält gegen diese Vollblutvertreter des Klaviers nicht stand, trotz kultiviertem Scarlatti- und Mozartspiel, da der von ihm gewählte Beethoven (D-moll op. 31) in seinem Herzen keine rechte Heimat hat. Von Einheimischen ließen sich Frau Wilma Souvageol und Arthur Laugs mit ihrem tüchtigen Können vernehmen; letzterer mit großangelegten Programmen. Die Singekunst sah ihre besten Vertreter in Anna Erler-Schnaudt (Liederabend), dem Ehepaare Karl Schröder und Frau Schröder-Hallensleben (Lieder und Duette) und Tiny Debüser, die ihre reizvollen Stimmmittel und vollendete Vortragskultur je einer Reihe Ungerscher und Pfitznerscher Lieder zuwandte.

Unser prachtvolles, kaum vor dem Kriege erbautes Theater, steht verwaist da, nachdem wir zum Schluß noch einmal glänzende Aufführungen erlebten, u. a. drei Siegfried-Aufführungen, je eine mit Vogelstrom, Windgassen und Lötgen als Gäste der Titelrolle, Gerd Herm. Andra als Wotan und Frau Schröder-Hallensleben als Brünhilde. In die musikalische Leitung teilten sich Werner v. Bülow und Hans Weisbach. Heinz Schüngeler.

Hanau Zweite Winterhälfte. Der ersten ähnlich, Konzertkalender reichlich besetzt mit Kammermusik und Chorkonzerten, aber das große Orchesterkonzert fehlt noch immer, wie auch das große Kirchenkonzert. Fehlt jenem der Mann der Initiative und Organisation — die Geldfrage wäre zu lösen! — so diesem der ausführende Meister auf der Orgelbank, da ja Kirchen und Orgeln vorhanden sind. Im Theater außer der üblichen Operette und einigen Opern, welch letztere von auswärtigen Künstlern gegeben, aber von mir nicht gehört werden konnten, noch sieben Kammermusiken Frankfurter Künstler: Emma Lübbecke-Job (Klavier), Paul Hindemith (Geige bezw. Bratsche und Viola d'amour), Emma Holl und Robert vom Scheidt (Gesang). Programme brachten keine literarische Belebung, Aufführung der klassischen und romantischen Literatur gut. Im Kunstpflegeverein gab es einen Liederabend der Lotte Leonard aus Berlin, ein vorzügliches Volksquartett der Damen Tilly Cahnbley-Hinken, Rosy Hahn und der Herren Anton Kohmann und Karl Rehfuß mit Herm. Zilchers schönem Volksliederspiel aus der Wunderhornlyrik im Mittelpunkte und endlich das internationale Rosé-Quartett mit seiner schier vollendeten Kunst. Diesmal erfreulich fortschrittlich gehalten waren die Programme des Dr. Limbert-Trios; leider kam infolge Adolf Rebners Erkrankung nicht alles von Urspruch, Raff, Strauß, Wolf-Ferrari zur Ausführung. Von Chorkonzerten nenne ich die „Weinser" mit der sensibel empfindenden und klug gestaltenden Geigerin Leni Hesse. Wuchtiger und leidenschaftlicher geigte der Mainzer Hermann Kraus im Altvaterkonzert. Schade, daß der Pianist Altvater pädagogisch so sehr gebunden ist, kammermusikalisch wäre er eine interessante Note. Gut sang die kleine Frau Else Jülich de Vogt, die nach kurzer Mitgliedschaft die Frankfurter Bühne schon wieder verläßt. Adolf Permanns weicher und warmer Bariton und Sturmfelds flotte Violinistik kamen einem Chorkonzert der Harmonie im Vorort Auheim sehr zu statten. Der Lehrergesangverein trat auch diesmal noch nicht wieder an die Öffentlichkeit, wozu ihm doch bei richtiger Besetzung seines Dirigentenpostens die fachliche Möglichkeit nicht fehlen könnte. Auch die „Sumser" schwiegen infolge Dirigentenwechsels. Durch Chr. Landers Weggang verlieren blühende Männerchöre der nächsten Umgebung einen sehr befähigten künstlerischen Leiter. Männerchor Bruchköbel und Concordia Kesselstadt tagten gegen Schluß der Saison mit Konzert und Liedertag, wobei die flüssige Stimme einer Else Müsigmann und die sichere Kunst der geigenden Annie Betzak vorteilhaft gastierten. Wilhelm Bach brachte zum Musikopfertag ein gutes Orchesterkonzert zu stande. Die Musikakademie führte vorgeschrittene Schüler in die Öffentlichkeit. Zum Besten des Beamtenwirtschaftsbundes gab der Marienkirchenchor einen recht gefälligen Chor- und Instrumentalabend. Jakob Rösser.

Hannover Die städtische Oper brachte nach der Opernlegende „Der Sonnenstürmer" von Stieber, über deren Erstaufführung seinerzeit berichtet ist, nur noch einige Neueinstudierungen, die sich mit Verdis „Rigoletto", Puccinis blutrünstiger „Tosca" und Maillarts „Glöckchen" befaßten, und hatte sich zum Schluß der Spielzeit noch die für unsere altehrwürdige Kunststätte eine Erstaufführung bedeutende „Schöne Helena" von Offenbach aufgespart, welche den Spielplan der letzten ganzen Woche ausschließlich beherrschte

Die neue Spielzeit der Oper wurde am 27. August mit einer Jubiläumsaufführung des „Freischütz" eröffnet. Das alte, ewig junge Werk, das seit fast genau 100 1/2 Jahr hier 450 Aufführungen erlebte, war musikalisch und szenisch von Grund auf aufgefrischt. Musikalisch, namentlich gesanglich, stellte die Wiedergabe eine Musteraufführung dar, in der unser neuer Heldentenor Stenitzer-Perron, über ausnehmend schönes Stimmaterial sowie eine imposante Bühnenfigur gebietend, sich höchst vorteilhaft einführte. Die vom Kapellmeister Grau stellenweise beliebten Tempoverschleppungen wirkten störend. Mit der Neuinszenierung, die auf modern-realistischen Stil gestimmt war, kann ich mich nicht befreunden. Namentlich die früher ganz großartige, schauerlich-schöne Wolfsschlucht wirkt jetzt mit den nackten Felsen, denen jede Vegetation fehlt, sowie durch die als Transparente erscheinenden vorsintflutlichen Tiergestalten (eine Art Saurier?) fast komisch. Verantwortlich für diese Entgleisung zeichnete Heinz Porep! Auch die Schänke (1. Aufzug) war in ihrer mehr als bescheidenen Andeutung nicht sinngemäß.

Inhaltsreicher und wertvoller gestaltete sich die letzte Zeit der abgelaufenen Konzertzeit. Die vier letzten Abonnementskonzerte standen unter Leitung unserer Kapellmeister Lert (der wieder in Gnaden aufgenommen ist), Grau und des Wiesbadener Konzertdirigenten Schurich. Dieser, ein Vollblutkünstler, vermittelte uns die Neubekanntschaft mit Mahlers „Fünfter", deren „göttliche" (?) Länge leider dazu verleitet hatte, daß nach dem dritten Satz eine Pause eingeschoben wurde, so daß der Gesamteindruck natürlich gestört wurde. Das nächste, ebenfalls unter Schurichs Leitung stehende Konzert war, in Anlehnung an Brahms 25jährigen Todestag, als Brahms-Gedenkfeier gestaltet; die C-moll-Sinfonie, die Haydn-Variationen und die „Akademische Festouvertüre" bildeten das eindrucksvolle Programm. — Die Musikakademie (Frischen) begann den Karfreitag wiederum mit einer stimmungs- und gehaltvollen Aufführung der Matthäuspassion und brachte in ihrem Frühjahrskonzert Haydns köstliche „Jahreszeiten" zur bestgelungenen Auferstehung. Im allgemeinen bewegte sich, wie man sieht, unser Musikleben in ziemlich ausgefahrenen Geleisen. Sowohl Oper wie Konzerte weisen nur einige bemerkenswerte Höhepunkte auf, die aber in dem ruhig dahinplätschernden Strom bequemer Alltäglichkeit schnell wieder verschwinden. Die Gesamtanzahl der Konzerte betrug wohl über 300, darunter etwa 40 Orchesterkonzerte, die der Opernaufführungen 160 mit 44 verschiedenen Werken, darunter drei Erstaufführungen („Meister Guido" von Nötzel, „Sonnenstürmer" von Stieber, „Schöne Helena" von Offenbach) und sechs Neueinstudierungen.

Am 1., 2. und 3. Juli beging das hiesige Städtische Konservatorium die Feier seines 25jährigen Jubiläums mit Festaktus und drei Festkonzerten. Der Festaktus, eingeleitet durch Ansprachen des Direktors Leimer und des Anstaltslehrers Wuthmann, brachte hochwertige solistische Darbietungen einzelner Institutslehrer, u. a. des Konzertmeisters Lauboeck, des Gesanglehrers Notholt (Bariton) der Pianistin Klara Spitta und des Hofpianisten Evers. Am Abend desselben Tages gab der bereits weit über Deutschlands Grenzen hinaus berühmt gewordene Pianist Walter Gieseking (ehemaliger Schüler der Anstalt) einen Klavierabend unter Mitwirkung seines Lehrers, Direktor Leimer, und am nächsten Tage fand im Opernhause eine Matinee statt, die, mit der Gluckschen Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" unter Leitung des zweiten Direktors Höhn eröffnet, Gesang- und Klaviersoli einiger der fortgeschrittensten Schüler sowie eine Aufführung der Opernschule (Leitung Frau Beatrice Kernic), den 2. Aufzug aus „Figaros Hochzeit" in der Kalbeckschen Bearbeitung darbietend, enthielt. Am 3. Juli endlich folgte noch ein großes Schülerkonzert. Alle Veranstaltungen nahmen einen in jeder Hinsicht vorzüglichen Verlauf und bildeten einen glänzenden Abschluß der letzten Konzertsaison. Namentlich der Gieseking-Abend bedeutete eine Offenbarung höchster, herrlichster Kunst. — Die im Jahre 1897 mit 26 Schülern eröffnete Anstalt nahm unter der Leitung ihres ersten Direktors Leimer bald einen derartigen Aufschwung, daß innerhalb 1 1/2 Jahren zweimal das Unterrichtsheim gewechselt werden mußte. Die Schülerzahl stieg im Laufe weniger Jahre auf über 600, dann auf über 1000 und erreichte ihre bisherige Höchstziffer mit über 1300 Schülern im Schuljahre 1920/21, von über 40 Lehrern und Lehrerinnen unterrichtet. Seit 1909 fanden alljährlich Diplomexamina für Musiklehrer statt, zuerst im Anschluß an den musikpädagogischen Verband, später im Rahmen des Deutschen Konservatorienverbandes, dessen Zentralleitung mit dem hiesigen Konservatorium verbunden ist. 1911 wurde die Anstalt zum Städtischen Konservatorium ernannt. Eng verbunden mit der Anstalt war ferner die „Gesellschaft der Musikfreunde", von Direktor Leimer ins Leben gerufen, die mit einer großen Anzahl bedeutender Konzerte in die Öffentlichkeit trat. Hierdurch, sowie durch die Heranbildung vorzüglicher Musiker und Lehrer hat sich die Anstalt zu einem wesentlichen Faktor des hannoverschen Musiklebens entwickelt und ihren Wirkungskreis weit über die Grenzen der Stadt Hannover auf sämtliche größere Provinzialstädte der näheren und weiteren Umgebung ausgedehnt. — An den oben genannten Veranstaltungen nahmen die Spitzen sämtlicher Provinzial- und städtischen Behörden teil.

L. Wuthmann.

Bad Harzburg Die Hochsaison des Badebetriebes brachte gleichzeitig auch eine Hochflut von musikalischen Veranstaltungen, die den alten Ruf Bad Harzburgs auch auf diesem Gebiete neu kräftigten. Das städtische Kurorchester unter Leitung von Musikdirektor Otto Albert wartete mit einer Reihe von Sinfoniekonzerten auf, die regelmäßig vor ausverkauftem Hause stattfinden konnten. Im ersten Konzerte wurde die 5. Sinfonie Tschaikowskys aufgeführt, deren vier Sätze klangschön und sauber wiedergegeben wurden. Konzertmeister Willy Haehnel spielte Max Bruch's beliebtes Konzert in G-Moll für Violine. Er erwies sich als ein begabter und musikalischer Geiger mit edlem, kernigen Ton und viel technischem Talent. Eine prächtige Leistung war in einem späteren Kammermusikabend der Vortrag der berühmten Chaconne von Bach durch Willy Haehnel. Mit ihm hat sich aus den Mitgliedern des Kurorchesters: Hans Serfling (Cello), Erich Grabowsky (2. Violine), Willi Noack (Viola) und Herbert Albert (Klavier) eine Kammermusikervereinigung gebildet, die mehrfach in wirkungsvolle Erscheinung trat. In den Sinfoniekonzerten gelangten noch u. a. Beethovens achte und fünfte Sinfonie, und Liszt sinfonische Dichtung „Les Préludes" zur Wiedergabe. Als Solisten traten auf: der Heldentenor des Hamburger Stadttheaters Erik Enderlein, der hier große Erfolge erringen konnte, sodaß er noch einen Liederabend gab. Im ersten Konzert sang Enderlein das Gebet aus „Rienzi", die Gralserzählung aus „Lohengrin", die Arie aus dem „Freischütz" usw. Im Liederabend gefielen besonders Schuberts „Wanderers Nachtlied", Strauß' „Traum durch die Dämmerung", die Seligpreisung aus „Evangelimann", „Eros" von Grieg. Gertrud Bindernagel von der Berliner Staatsoper war Solistin im fünften Sinfoniekonzert. Sie sang sehr effektvoll die Ozean-Arie aus „Webers Oberon". Die vollendete Art absolut leichter und eleganter Beherrschung der Technik, ihr bedeutendes musikalisches Gefühl, das sich besonders in dem sprechenden Ausdruck offenbarte, rief das Entzücken des ausverkauften Hauses hervor. Ganz prächtig war Gertrud Bindernagel in den drei Liedern „Schmerzen", dem lieblichen „Der Engel" und dem poesiereichen „Träume" von Richard Wagner, die Felix Mottel so wirkungsvoll orchestriert hat. — Das vierte Sinfoniekonzert sah Rio Gebhardt, den nunmehr 14jährigen, als Gastdirigenten. Nicht nur an Körperlänge hat Rio Gebhardt seit seinem vorjährigen Auftreten zugenommen, sondern — was mehr interessierte — auch in seiner Kunst hat er erfreuliche Fortschritte gemacht. — Der Münchener Kammersänger Knote gab einen Arien- und Liederabend. Mit welchem Feuer, welcher Kraft sang Knote die Stretta-Arie aus dem „Troubadur" oder die Arie aus „Carmen"! Wie packend gestaltete er die Gralserzählung Richard Wagners! Knote trägt visionär und glutvoll zugleich vor. Seine mächtige und umfangreiche Stimme ist über jedes landläufige Lob erhaben. Um die Begleitung der Gesänge machte sich Herbert Albert recht verdient. Auch als Komponisten lernten wir ihn kennen. Er brachte im Laufe des Knote-Abends die tonmalerisch hübsch ausgestattete eigene Klavierkomposition „Am Meeresstrande" zur Aufführung, womit er

einen guten Befähigungsnachweis in tondichterischer Beziehung ablegte. — Von weiteren Solisten sei noch erwähnt der Bariton vom Reußischen Theater in Gera, Herr Rood, der gleichfalls gut abschnitt, und die Berliner Pianistin Clara Krause, die das Holländische Konzert von Litolff mit Orchesterbegleitung brachte. Nicht vergessen sei der Bassist vom Staatstheater in Dresden, Kammersänger Zottmayr, der einen Lieder- und Arienabend gab, womit er glanzvoll bestand.

Eberhard Schulz.

Heidelberg Ein Bericht über das Heidelberger Musikleben erscheint in der „Musikal. Rundschau" hiermit zum ersten Male; er hat den ganzen Konzertwinter 1921—22 zu umfassen und darum nur in großen Zügen die musikalischen Verhältnisse aufzuzeichnen. Im Brennpunkt des Interesses stehen ein für allemal die städtischen Sinfonie-Konzerte, für deren Leitung ein Gastdirigent, Kapellmeister von Hoeßlin aus Mannheim, gewonnen werden mußte. Mit der Wiedergabe von Bachs erstem Brandenburgischen Konzert, Beethovens C-Moll-Sinfonie, Schuberts Unvollendeter, Regers Klavierkonzert mit Edw. Fischer als Solisten, einer Brahms- und einer Brucknerfeier — um nur die Hauptereignisse zu nennen — vollbrachte Hoeßlin Leistungen, die ihm eine große dankbare Gemeinde schufen, und die auch in Heidelberg den Fortgang Hoeßlins von Mannheim nach Berlin tief bedauern lassen. Ebenfalls als Gast erschien Generalmusikdirektor Prof. Boehe an der Spitze des Pfälzischen Landessinfonieorchesters. Von sechs geplanten Konzerten durften nur drei in diesem Jahre ausgeführt werden. Da Boehe sich durch seine Leistungen schon im vergangenen Jahre eine große Zahl von Anhängern gesichert hatte, kam es in jedem seiner Konzerte zu stürmischen, demonstrativen Dankesbezeugungen. Zur Aufführung gelangten Bruckners 7., Beethovens 5. Sinfonie; ein klassischer Abend wurde getrübt durch einen Solisten, der sich an Mozarts A-Dur-Violinkonzert vergriff. Umso bedeutender aber waren die solistischen Leistungen Pembaurs und die der Geigerin Marg. Bischoff. Als Nachfolger Wolfrums leitet der akadem. Musikdirektor Dr. H. M. Poppen die regelmäßigen Konzerte des Bachvereins. Die Aufführung von Bachs Matthäus-Passion, von Haydns Schöpfung zeigten diese Vereinigung auf der gewohnten Höhe und ihren Leiter als einen temperamentvollen, genialen Chor- und Orchesterdirigenten, dem man nur wünschen kann, bald in einer größeren Stadt zur vollen Entfaltung seiner Kräfte kommen zu können; Mahlers 5. Sinfonie brachte Dr. Poppen zur ersten Aufführung in Heidelberg.— Einen Hauptfaktor im Heidelberger Musikleben bildet die Kammermusik. Die Organisation der betreffenden Abende lag bisher in den Händen des Konservatoriumsdirektors Seelig, den seit kurzem die „Vereinigung von Freunden der Kammermusik" entlastet, indem sie eine stattliche Zahl hervorragender Konzertabende vermittelte. Es gab Quartettabende des Busch-, Drumm-, Klingler-, Rosé-, und Schörg-Quartetts, einen Sonatenabend Busch-Serkin und Grümmer-Paula Strebel, ein Konzert der Münchner Bläservereinigung mit Ruoff am Flügel, sowie des Dessoffschen Madrigalchores. Von weiteren regelmäßigen Veranstaltungen dürfen die Sonntagskonzerte zeitgenössischer modernster Musik, die Bruno Stürmer veranstaltet und die jedesmal durch einen Vortrag eingeleitet werden, nicht unerwähnt bleiben. Ein kleiner, aber lebhaft interessierter Kreis dankte für jede dieser Veranstaltungen, die starke Eindrücke und Anregungen hinterließen. Die unter Leitung von Paul Gieß stehende Kammerorchester-Vereinigung, die ursprünglich nur aus Dilettanten bestehend, nun zum großen Teil mit Berufsmusikern durchsetzt ist, befaßt sich vornehmlich mit älterer Musik und bringt diese zu stilgerechter Wiedergabe. Die Leistungen bewegen sich auf einem hohen künstlerischen Niveau und zeigen vor allem Gieß als starke pädagogische wie künstlerische Dirigentenpersönlichkeit. Vorträge und Diskussionsabende des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität über Probleme der modernen Musik gaben dem Akadem. Gesangverein die Anregung zur Veranstaltung zeitgenössischer Komponistenkonzerte, in denen Heinrich Caspar Schmid, Paul Hindemith und der Heidelberger Hermann Grabner eigene Werke zur Aufführung brachten. Neben diesen regelmäßigen Veranstaltungen gab es eine stattliche Zahl von außerordentlichen Orchester- und Solistenkonzerten: Das Karlsruher Landesorchester spielte unter Seeber van der Floe Strauß' Don Juan, Schönbergs „Verklärte Nacht", daneben dirigierte Schillings Proben aus eigenen Werken. Ein nordischer Abend ebenfalls unter v. d. Floe vermittelte die Bekanntschaft mit einer Sinfonie Langgaards, die besonders durch aparte Instrumentierung stark wirkte und beifällig aufgenommen wurde. Theodor Haußmann zeigte sich an der Spitze des städtischen Orchesters mit Brahms- und Schumann-Sinfonien als umsichtiger Dirigent und gediegener Musiker. Er gewann für seine beiden Konzerte die Geigerin Riele-Queling, die die Violinkonzerte von Brahms- und Reger spielte; das letztere war in meisterlicher Wiedergabe und durch die hervorragende Begleitung Haußmanns für die Solistin wie für den Dirigenten ein ganz besonderer Erfolg. Ein Experimentalkonzert Bruno Stürmers ist ebenfalls als ein Plus zu buchen: in einem Konzert des Arbeitergesangvereins kamen u. a. A-cappella-Chöre Stürmers, ein Chor mit Orchester von Camillo Horn, Sätze aus Busonis Klavierkonzert und ein Violinkonzert Stürmers zum Vortrag. Zu bewundern waren die Leistungen der Sängerschar bei den Chören, die sehr hohe Anforderungen an die Ausführenden stellen; ein besonderes Gewicht war auf Aussprache, Verständlichkeit des Textes gelegt. Stürmers Kompositionen, vor allem die Chorlieder, übten starken Eindruck aus und verdienten bekannt zu werden. Fast noch mehr Lob verdient Stürmer als Dirigent, da es ihm gelang, bei den Mitgliedern eines Arbeitergesangvereins für die schweren und nicht gerade volkstümlichen modernen Werke eine solche Hingabe und Begeisterung zu entfachen. Erwähnung verdient noch ein Sinfoniekonzert des Heidelbergers Karl Salomon, dessen Wiedergabe einer Brucknersinfonie starke musikalische Begabung erkennen ließ. Dazu kamen noch eine große Zahl guter Solistenkonzerte, denen man oft einen bessern Besuch hätte wünschen können. Während diese Zeilen in Druck gehen, rüstet die Stadt Heidelberg als Auftakt des neuen Konzertwinters zu einem fünftägigen Bach-Regerfest, das Ende Oktober stattfinden wird, und zu dem Solisten wie Adolf Busch, Döbereiner, der Organist Landmann, Dr. Rosenthal, Serkin, die Sängerin Henny Wolf u. a. ihre Mitwirkung zugesagt haben.

Dr. Halbig.

Hindenburg Hindenburg-Zabrze, außerhalb des oberschlesischen Industriebezirks nur als Fabrikstadt bekannt, hat nunmehr, was dem Kundigen allerdings nicht so verwunderlich erscheint, sich auch als Stätte edelster Musikpflege bewährt. Unter Leitung von Erich Lager-Gleiwitz sang am 3. April 1922 der Hindenburger Frauenchor zusammen mit dem Männergesangverein Zaborze Haydns „Schöpfung". Dieses ewig junge Werk hört man oft von ersten Chorvereinigungen etwas gleichgültig und akademisch heruntergesungen. Hier dirigierte ein junger, erstmalig mit einer größeren Aufgabe betrauter Dirigent einen erstmalig in dieser Zusammensetzung sich versuchenden gemischten Chor und ein nur für diesmal besonders verstärkt zusammengestelltes Orchester, und der Erfolg war überraschend. Alles klang frisch, alles war von edler Begeisterung getragen, und schon beim ersten Takt war der innige Kontakt zwischen Hörern und Ausführenden hergestellt, der nun einmal unerläßliche Voraussetzung des Erfolges ist. Besonders zu begrüßen war die Mitwirkung erster Solisten: Lotte Leonard-Berlin (Sopran), Ludwig Heß-Berlin (Tenor) und Abendroth-Breslau (Baß), die alle Schönheiten so recht zur Geltung brachten. So war der Erfolg ein glänzender, und der Beifall wollte nicht enden, ein Beweis, daß Oberschlesien nicht nur wirtschaftlich und politisch etwas zu sagen hat.

Paul Wohlfarth.

Karlsruhe Wieder haben wir einen ziemlich umfangreichen Theater- und Konzertwinter hinter uns, und wieder bewegte sich das Gesamtniveau des dennoch in seinen Adern bedenklich verkalkten Musiklebens in den üblichen Bahnen der Vorkriegszeit, wo durch Repertoireopern-

betrieb, durch wenig zahlreiche Orchesterkonzerte, durch Chor- und Männergesangvereine so ziemlich alle musikalischen Bedürfnisse unsres sehr konservativ gerichteten Provinzpublikums befriedigt wurden, während Solistenabende und kammermusikalische Veranstaltungen nur dann und wann besondere Beachtung fanden. Dennoch ist das Resultat relativ günstig und auch deshalb als wertvoll zu wägen, weil trotz der Not der Zeit das badische Landestheater sich wenigstens auf achtbarer Höhe hielt und den jetzigen wahren Charakter eines ebenfalls hart um seine Existenz ringenden größeren Provinztheaters noch wenig bemerkbar machte. In Fritz Cortolezis besitzen wir einen ersten Kapellmeister von nicht gewöhnlichem Ausmaß, der durch ein gewisses Fluidum und eine seltene Inspirationskraft der Stabführung sowohl in der Pflege der Mozartoper äußerst gewandt ist, aber auch, wie erst kürzlich eine Aufführung des Nibelungenrings erwies, die Wagnersche Tradition hier hochhält und noch einiges für die Modernen übrig hat, von denen vor allem Schrekers „Schatzgräber" einen künstlerisch nachhaltigen Eindruck hinterließ. Neben ihm verdient auch Alfred Lorentz als sehr routinierter Dirigent volle Anerkennung inmitten eines teilweise vorzüglichen Ensembles, das leider durch den Weggang non Rosa Pauly (jetzt nach Köln verpflichtet) und Franz Schwerdt einen schweren Verlust erlitten hat, aber in Iracema Brügelmann, Hete Stechert, Paula Weber und Gabriele Bosetti, in Willy Zilken und Dr. H. Wucherpfennig ganz vorzügliche Kräfte vereinigt, während unter den älteren Mitgliedern immer noch Max Büttner hervorragt, der eben jetzt in fast ungebrochener Frische auf ein erfolgreiches vierzigjähriges Bühnenjubiläum zurückblicken kann.

In unsrer verlorenen Ecke versuchten vor allem die sechs Sinfoniekonzerte des badischen Landestheaterorchesters — jetzt leider die einzigen Konzerte, welche die ernste Orchesterliteratur vermitteln und die obendrein mit dem Theaterbetrieb verkoppelt sind — im letzten Winter auch modernere Werke von Bruckner, Mahler, Reger, Haas, R. Stephan an die gesträubten Ohren mancher guten älteren Abonnenten zu bringen, doch ohne entscheidenden Erfolg, wie überhaupt sich das Publikum noch wenig anpassungsfähig zeigt gegenüber neuzeitlichen Erscheinungen. Manch schönes und seltenes Werk brachten auch die von den Kräften des Landestheaters und des badischen Landeskonservatoriums veranstalteten sechs musikalischen Abendfeiern, die das Karlsruher Streichquartett mit dem neuen Konzertmeister Ottomar Voigt an der Spitze, durch vier eigene Abende ergänzte. Um geistliche Konzerte bemühte sich mit Erfolg die einheimische Violinistin Margarethe Schweikert; für eigene und fremde Werke trat des öfteren Prof. H. K. Schmid, der neuernannte Direktor des Konservatoriums ein, der es auch verstand, die Lehrkräfte zu regerer aktiver Konzerttätigkeit heranzuziehen, vor allem den bedeutenden Geiger Dr. Karl Brückner. Als Dirigent leistete er mit dem Lehrergesangverein sehr viel Gutes, entschieden Wertvolles aber mit der Karlsruher Chorgemeinschaft, die nach einem vorzüglichen A-cappella-Konzert (mit mehrstimmigen seltenen Madrigalen aus dem 16. und 17. Jahrhundert), als Ergänzung einer von der Konzertdirektion Kurt Neufeldt veranstalteten viertägigen Brahmsfeier, mit einer gediegenen Aufführung des deutschen Requiems sich nachhaltigen Eindruck sicherte. — Mit Meisterkonzerten und einer Anzahl weiterer Kammermusikabende, für welche die genannte Konzertdirektion bekannte Größen und Streichquartette verpflichtet hatte, wurden einige höhere kulturelle Wünsche erfüllt, soweit der musikalisch reproduktive Markt nicht durch ziemlich starkes Angebot ortsansässiger Künstler befriedigt wurde, aber bei ständiger Bedarfsüberdeckung oft leider auch mit bedenklich nachlassenden Ansprüchen zu rechnen hatte. Prof. Hans Schorn.

Kattowitz Bemerkung der Schriftleitung: Der Bericht unseres langjährigen Mitarbeiters Otto Wynen in der letzten „Rundschau" über den „Beuthener Singverein" und seinen Dirigenten, Herrn Jaschke, hat verschiedentlichen starken Widerspruch erregt, so daß also eingetroffen ist, was der Berichterstatter vorausgesehen hat: daß man ihm nämlich seiner „furchtbaren" Worte wegen zürnen werde. Tatsächlich stehen sich zwei Meinungen schroff gegenüber, in denen einerseits mit aller Entschiedenheit betont wird, daß die in Frage stehenden Aufführungen (Beethovens Missa solemnis und neunte Sinfonie) außerordentliche Ereignisse gewesen seien und sowohl Chor wie Dirigent auf voller Höhe gestanden hätten, andererseits aber O. Wynen nochmals ausdrücklich betont, daß er seine Besprechung voll und ganz aufrecht erhalte. Uns liegt hier einzig die Pflicht ob, auch der von unserem Referenten entgegengesetzten Auffassung Raum zu geben, was hiermit geschehen ist.

Lübeck Das hiesige Musikleben hat ein stürmisches Jahr hinter sich. Hoch gingen die Wogen, begruben das unter der Leitung von Prof. Andreas Hofmeier stehende, große und blühende Konservatorium unter sich und schüttelten unsere beiden Bühnen, das Stadttheater (Oper und Schauspiel) und das Hansatheater (Operette) dermaßen, daß man vorübergehend befürchten mußte, die beiden würden sich nimmer in den Hafen der neuen Spielzeit retten. Aber die Wolken verzogen sich endlich wenigstens insoweit, daß das Schlimmste abgewendet werden konnte. Orchester und Chor des Stadttheaters erfuhren Erhöhung ihrer Bezüge, und der vielseitig begabte, feinsinnige und unermüdlich tätige Direktor Paul von Bongardt schwingt das Szepter weiter in unverminderter Frische und Kraft. Jüngster Beweis davon eine Septemberfestspielwoche mit berühmten Gästen, in der neben Freischütz und Tristan eine Carmen-Aufführung unter Fritz Reiners (Dresden-Barcelona) blendender Leitung hoch hervorragte. Noch glücklicher kam das Hansatheater davon, das mit $1^1/_2$ Beinen bereits im Grabe zu stehen schien. Was kaum jemand für möglich gehalten hatte, geschah: Am 9. Septeuber fand die Eröffnung der Winterspielzeit statt mit einer ebenso flotten wie splendiden Aufführung der Kalmanschen Operette: die Bajadere. Daß unserer Ansicht nach die moderne Operette hier wie überall ruhig begraben werden könnte und sollte, ist ein ander Ding. Sehr zu beklagen bleibt der Verlust des Konservatoriums, das plötzlich und überraschend einer Reihe unglücklicher Umstände zum Opfer fiel. Nichts blieb von ihm über als eine Vereinigung früherer Konservatoriumslehrkräfte, die das Verlorene einigermaßen zu ersetzen strebt und die Gründung einer neuen Anstalt zu gegebener Zeit als Ziel im Auge behält. Erfreulich ist der Aufstieg des jungen Tonkünstlervereins, der mit vorzüglichen einheimischen Künstlern und starkem künstlerischen Erfolge drei Konzerte für seine Mitglieder gegeben hat. An keiner musikalischen Frage achtlos vorübergehend, betrachtet er es als eine seiner nächsten und hauptsächlichsten Aufgaben, durch Aufführung hier unbekannter oder zu wenig bekannter Werke alter und besonders neuer Zeit nach Kräften die vielen Lücken auszufüllen, die Lübecks Konzertleben zurzeit aufweist. Kein Lübecker Quartett oder Trio ließ sich in der Öffentlichkeit hören, einzig der erste Konzertmeister unserer Oper, Herr Millies, holte zu einem größeren Unternehmen aus, indem er mit dem Berliner Pianisten Ehrecke Beethovens Violinsonaten vortrug. Da auch unsere Sänger und Sängerinnen sich meist recht schweigsam verhielten, mußte man dem Verein der Musikfreunde und der Konzertvermittlung Robert dafür dankbar sein, daß sie uns durch Heranziehung verschiedener auswärtiger Größen einige genußreiche Abende verschafften. So hörte man unter anderem: Gustav Havemann, die Onegin, Schlusnus, Paul Cender, Karl Erbs, Korngold (als Pianist, Dirigent und Komponist), das Klingler-Quartett, Edwin Fischer und den Berliner Lehrergesangverein. Starke Eindrücke schufen auch Karl Straube mit einem Orgelabend in der Ägidienkirche und die Lübecker Vereinigung für kirchlichen Chorgesang mit einem Brahmsabend in der Marienkirche. Der dem Verein der Musikfreunde angegliederte philharmonische Chor brachte das Requiem von Berlioz und die Matthäuspassion von Bach mit schönem Gelingen heraus. Bleiben noch kurz zu erwähnen die Haupttaten der Oper und des Stadttheaterorchesters in den acht Sinfoniekonzerten. Das größte Ereignis der vorigen Opernspielzeit fiel gleich in den Anfang gelegentlich der Nordischen Woche: eine wundervolle Aufführung des Fidelio unter der bedeutenden Leitung unseres

ersten Kapellmeisters Karl Mannstaedt mit Elisabeth Schumann, Josef Mann, Richard Mayr und Waldemar Henke. Schillings Moloch, der Schatzgräber von Schreker erregten Aufmerksamkeit, ohne zu gefallen. Mehr Glück hatten Beatrice und Benedikt von Berlioz und der feinsinnige Barbier von Bagdad von Peter Cornelius. In den Sinfoniekonzerten hörte man Regers Mozart-Variationen zum ersten Male, Bruckners neunte Sinfonie, „Don Quixote" und „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauß, Mahlers „Lied von der Erde" (mit Sabine Kalter aus Hamburg) und seine erste Sinfonie. Unter den Solisten ragte Eduard Erdmann hervor, der das Klavierkonzert von Goetz meisterhaft vortrug. Edgar de Glimes.

Mannheim Die vorgerückte Spielzeit des Nationaltheaters brachte noch eine neue Oper, Hermann Zilchers „Dr. Eisenbart", deren Uraufführung am gleichen Tage erfolgte wie in Leipzig, ein Werk, das in seinem Texte Lebensquellen enthält, aber m. E. durch die Art der kompositorischen Behandlung eine starke Schwächung seiner Wirksamkeit erfährt. Denn nicht die Erfindung einzelner charakteristischer Motive ist für den dramatischen Komponisten magebend, sondern der Aufbau. Und da zeigt sich eine merkwürdige Diskrepanz zwischen Text und Musik: während jener leichtflüssig und sprunghaft ist, wird diese durch das Einzwängen in geschlossene Formen zumeist schwerfällig. Sie taut erst zu Beginn des letzten Bildes auf und berauscht sich da (während früher das rechte volkstümliche Moment fehlte) an der gelungenen Verarbeitung des alten Studentenliedes vom Dr. Eisenbart. Dann aber mündet sie in ein Liebesduett von schönster Innerlichkeit. Hat so der Lyriker Zilcher den angehenden Dramatiker besiegt, so ist doch das ehrliche und ungekünstelte Musizieren Zilchers zu loben. — Die Mannheimer Aufführung war eine mittelgute; sie litt unter Besetzungsmängeln, da dem Darsteller der Titelrolle, Herrn Burgwinkel. die Tiefe der Stimmlage fehlt. Sehr gut führte sich Änne Geier als Gattin Eisenbarts ein, und Felix Lederer leitete das Werk überlegen. Und nun stehen bedeutsame Veränderungen am Nationaltheater bevor. Eine große Reihe geschätzter Künstler, so Else Tuschkau, Berta Malkin, Anna Wolf-Ortner, Gunnar Graarud und Kapellmeister Franz von Hoeßlin, verläßt uns, und noch wissen wir nicht, ob wir vollwertigen Ersatz zu gewärtigen haben. Ihre Beliebtheit bewies ihr Abschiedskonzert, das zweimal wiederholt werden mußte.

Zwei Dirigenten von großem Rufe sahen wir im Konzertsaale an der Spitze des tüchtigen und trotz Überlastung arbeitsfreudigen Nationaltheaterorchesters: Arthur Bodanzky von der Metropolitan Opera in New-York, der in Mannheim seinen Aufstieg erlebt hat, stellte sich dem Philharmonischen Verein in uneigennütziger Weise zur Verfügung. Ein Schüler Gustav Mahlers, opferte er dem Manen seines Meisters durch eine feinziselierte Aufführung von dessen vierter Sinfonie. Tschaikowskys darauffolgende „Vierte" war ein Virtuosenstück ersten Ranges, aber nicht mehr. — Der Kölner Generalmusikdirektor Hermann Abendroth leitete Beethovens „Neunte" in einer Aufführung, bei der der Musikverein und der Lehrergesangverein ihre leider gelöste Arbeitsgemeinschaft für einen Abend erneuerten. Abendroths Ausdeutung der „Neunten" hat mich schwer enttäuscht. Merkwürdig, wie rhythmisch ungleich der erste Satz erklang, wie willkürlich auch späterhin die Hauptzeitmaße verschoben wurden. Nur bei der Wiedergabe des Schlußsatzes war eine Konzentration starker innerer Kraft festzustellen, die denn auch bewirkte, daß Chor und Orchester ihr Höchstes boten.

Der städtische Ausschuß für Volksmusikpflege veranstaltete ein A-cappella-Konzert des unter Leitung des Unterzeichneten stehenden „Mannheimer Volkschors". Selten gehörte Madrigale von Antonio Scandinelli, Daniel Friederici, Johann Stefani und Hans Leo Haßler, sowie sechs vom Dirigenten für gemischten Chor gesetzte altdeutsche Volkslieder bildeten den Kern der Vortragsfolge, die durch solistische Darbietungen des Pianisten Willy Renner (Frankf. a. M.) und des Geigers Hermann Silzer (Mannheim) belebt wurde. — Im Rahmen eines Festkonzertes feierte der Männergesangverein „Flora" sein fünfzigjähriges Bestehen und das zwanzigjährige Dirigentenjubiläum seines Leiters, des Musikdirektors Friedrich Gellert. Bei diesem Anlasse gelangte ein neues Chorwerk Gellerts, „Sieg des Frühlings" benannt, zur erfolgreichen Uraufführung. Eine Allegorie, schildert es im Grunde das Darniederliegen des deutschen Volkes, das sich jedoch endlich, neu erstarkt, zu großen Taten aufrafft. Mit modernen Orchestermitteln arbeitend, hat Gellert besonders den ersten, ernsten Teil der Dichtung musikalisch ausdrucksvoll zu schildern gewußt. Der trefflich disziplinierte Chor sowie die Solisten Annemarie Gaede (Stuttgart) und Maximilian Troitzsch (Darmstadt), von denen erstere die Tiefe, letztere die Höhe zu pflegen hätte, trugen zum Erfolge das ihre bei. — Der edelste Genuß der Konzertsaison blühte aber auf kammermusikalischem Gebiet: Es war das weltentrückte Musizieren des Rosé-Quartetts, das Mozart, Beethoven und Brahms (von letzterem das Klarinettenquintett, unterstützt von dem trefflichen Soloklarinettisten Ernst Schmidt) vollendet darbot.

Robert Hernried.

Neustrelitz Ein Überblick über die Spielzeit 1921/22 unseres Landestheaters ergibt, daß es dem Intendanten Herm. Jakobs trotz großer Schwierigkeiten gelang, sein Institut auf der Höhe zu erhalten, die es unter ihm in mehrjähriger Wirksamkeit erreicht hat. Der Krebsschaden, an dem es leidet, ist der, daß es nicht fest in der Verfassung des Landes verankert ist, sondern daß es Jahr für Jahr in seinem Fortbestehen vom Landtage bewilligt werden muß. Die Bereitstellung der Gelder aus der Staatsschatulle begegnet ungeheuren Schwierigkeiten, die Arbeitskraft des Intendanten wird daher durch die fortwährenden Verhandlungen übermäßig stark in Anspruch genommen und ihrem eigentlichen Betätigungsfeld allzu sehr entzogen. Die bedenklichste Folge aber ist der große Wechsel unter den Mitgliedern. Wenn es auch gelingt, die bekannten Repertoireopern ohne allzugroße Verzögerung in der neuen Spielzeit herauszubringen, so ist es doch sehr schwierig, wertvolle Werke moderner Komponisten, die mehr Vorbereitung verlangen, im Spielplan einzubürgern und das Publikum zu erziehen, mit ihnen als gegebenen Faktoren neben den oft wiederholten Lieblingswerken im Spielplan zu rechnen. Es besteht aber die Hoffnung auf Weiterbewilligung des Landestheaters über die Spielzeit 1922/23 hinaus. Angestrebt wird eine solche auf wenigstens 3 Jahre. Erst dann werden die Bemühungen des Leiters, den Spielplan nicht wahllos zu machen, sondern künstlerisch zu gestalten, sich ganz verwirklichen lassen. — Die geschilderten Schwierigkeiten im Anfang der Spielzeit wurden wesentlich dadurch erhöht, daß der Chorsängerverband aus nichtigen Gründen die Sperre über Neustrelitz verhängte. Daran schloß sich dann die Grippeepidemie mit zahlreichen Erkrankungen unter den Mitgliedern. So kam denn die Maschine zunächst nur sehr stockend in Gang, holte dann aber tüchtig auf. Die durchaus zufriedenstellende Höhe der Durchschnittsleistung überragten manche vortreffliche Vorstellungen. Einen guten Griff hatte die Leitung mit dem jungen 1. Kapellmeister Wilhelm Freund getan, einem Schüler Schuchs und feinem Musiker voll idealen Schwunges, der an dem tüchtigen Landesorchester viel erzieherische Arbeit leistete. Neben ihm Wolfram Humperdinck als Opernregisseur, mit feinem Sinn für malerische Wirkung. Sehr interessant und wohl gelungen war die Wiedergabe der Zauberflöte auf der Stilbühne unter gründlicher Reinigung von all dem Theaterkram, der sich im Laufe der Zeit besonders im Dialog eingeschlichen hatte. Die würdige Darbietung von „Hänsel und Gretel" durch den Sohn erlebte der Schöpfer des Werkes leider nicht mehr, er starb hier plötzlich. Das Erziehungsproblem der Einführung des Publikums in das Werk Richard Wagners wurde weiterhin in Angriff genommen, und sichtbare Taten sind im Laufe der Zeit bez. der Stilreinheit und der

Bayreuther Grundsätze unter der kompetenten Leitung des Intendanten ausgereift. Den erhebenden Schluß der Spielzeit machten drei Festvorstellungen des „Tannhäuser", der „Walküre" und der „Meistersinger" unter Heranziehung bedeutender auswärtiger Gäste. Wilhelm Freund bewies hierbei besonders seine Fähigkeiten im Dirigieren und im Zusammenhalten des Ensembles, sie wurden von den Gästen allgemein anerkannt. Jede Festlichkeit wurde dem ausverkauften Hause zu einem wirklichen Erlebnis. Die Elisabeth der Frau Heckmann-Bettendorf-Berlin, der Sachs von Kronen-Hannover und der Beckmesser von Habich-Berlin fanden besondere Anerkennung. Mit Ehren konnten daneben die entsprechenden Aufführungen mit einheimischen Kräften bestehen. — Die moderne Operette mit ihrer gewaltigen Zugkraft ist nun einmal die Säule der Bilanz für die meisten schwer kämpfenden Theater. Sie trat daher auch bei uns mehr in den Vordergrund, als es vom Standpunkte eines Kulturtheaters eigentlich zu wünschen ist. Eine große Erholung in dem üblichen Kitsch war „Der Vetter aus Dingsda" von Eduard Künneke. Die Erfindungsgabe und straffe Hand des als Groteskkomiker wie als Regisseur ausgezeichneten Alfred Nicolai verstand aus manchem Nichts so etwas wie ein Kunstwerk zu machen. — Die Einrichtungen unserer Bühne sind bei gutem Fundus vielfach unzulänglich. Maschinell steht sie nicht auf der Höhe der Zeit, besonders anerkannt muß aber werden, daß sie dank der Begabung und Tatkraft von Josef Eyer in der Lichtanlage und ihrer entsprechenden Auswirkung, den allermodernsten Ansprüchen gerecht wird. — Das Publikum bewies auch für die von Wilhelm Freund trefflich geleiteten Sinfoniekonzerte des Landesorchesters ererfreulicher Weise eine rege Teilnahme. Die Vortragsfolgen brachten viel Abwechslung: Neben Beethoven, Mozart, Schubert, Brahms, standen Tschaikowsky, Reznicek, Humperdinck, dessen Andenken ein besonders gut gelungener Abend gewidmet war. Solisten wie Gustav Havemann, Prof. Wille-Dresden u. a. fügten sich dem Rahmen dieser Konzerte ein, die auch zum Teil in anderen Städten unseres Landes stattfanden und ergänzt wurden durch die jeden Montag stattfindenden populären Konzerte in der Orangerie. Hoffentlich bringt uns die nächste Spielzeit auch einmal die hier lange vermißte Kammermusik. Das Landesorchester ermöglichte mehreren zusammenwirkenden Chorvereinen des Landes die mehrfache Ausführung größerer Chorwerke wie die Schöpfung und die Jahreszeiten von Haydn. Hoffentlich ist es bei dieser Gelegenheit wieder allen Landesvertretern recht klar geworden, daß es das Fundament des Musiklebens im Lande, also kein Luxus ist, sondern um jeden Preis erhalten werden muß. Hermann Kootz.

Nordhausen Im weiteren Verlauf des Winters lud der Konzertverein noch zu fünf Künstlerkonzerten ein. Zunächst kehrte Milda Hornickel, als sympathische Liedersängerin freundlich begrüßt, bei uns ein. Als feinsinniger Begleiter bewährte sich Otto Volkmann (Magdeburg). Ungeheure Beifallsstürme entfesselten Heinrich Knote und seine Gattin Katharina Knote mit Liedern von Schubert, Brahms, Wolf und Strauß, sowie mit Bruchstücken aus Wagners Musikdramen. Der feinnervige, impressionistisch orientierte Pianist Walter Gieseking spielte u. a. Schuberts Wandererfantasie und drei Intermezzi sowie die Rhapsodie op. 119 von Brahms in seiner Auffassung, die allerdings wohl kaum dem Stile beider Komponisten entspricht. Gesanglich betätigte sich in diesem Konzert Erika Wedekind vom Stadttheater in Düsseldorf, der einige Schumannlieder recht gut gelangen. Auf seinen Konzertreisen durch Deutschland kehrte auch das Leipziger Schachtebeck-Quartett hier ein und machte uns mit Peterkas Trio op. 6 bekannt. Außerdem bot es Schuberts D-Moll-Quartett (der Tod und das Mädchen) und Schumanns Klavierquintett op. 44. Den pianistischen Teil bestritt Auguste Schachtebeck-Sorocker. Das letzte Konzert führte Elsa Gipser, die als Hauptwerke die Waldstein-Sonate und Liszts zweite Rhapsodie spielte, und Paula Weber mit Liedern von Beethoven, Schumann und Fleck aufs Podium. Die restlichen drei Sinfoniekonzerte der Stadtkapelle unter Hans Maier brachte an Orchesterwerken eine Ballett-Suite aus Mozart „Les petits riens", Beethovens Zweite, Schuberts Unvollendete, Schumanns Frühlingssinfonie, Griegs Sigurd Jorsalfar, endlich eine Steppenskizze von Borodin und Walter Niemanns „Anakreon". Solistisch wirkten mit Emmy Maier-Graue (Nordhausen), die mit Griegs A-Moll-Konzert und Solostücken von Chopin viel Beifall fand, Kammersänger Peter Lordmann, der mit zwei Schöpfungs-Arien seine Eignung zum Konzertsänger nachzuweisen suchte, und Adelina Spalwingk-Pugnali (Sopran) aus Bromberg. — Der Frühsche Gesangverein unter Musikdirektor Lindenhan führte im Frühjahr Verdis „Requiem" mit dem Soloquartett Neugebauer-Ravoth, Leydhecker, Haberl und Strathmann mit starkem künstlerischen Erfolge auf. Für die musica sacra sorgte daneben der Marktkirchenchor unter seinem rührigen Leiter Erich Sümnich, der in drei Konzerten mit Orgelvorträgen und A-cappella Chören unter Heranziehung von Gesangs- und Instrumentalsolisten ernstes, künstlerisches Streben bekundete. Eigene Abende hier zu veranstalteten, bildet immer ein großes Wagnis, sie sind daher sehr selten. Als einziger erschien Viktor von Frankenberg, der finanziell auch diesen Wagemut büßen mußte, dafür aber den Abend künstlerisch in hohen Ehren bestand. Im Rahmen der Morgenfeier des Stadttheaters sang Cornelius Bronsgeest, von Tabbernal begleitet, Schuberts „Winterreise" in fein empfundenem Vortrag. — Die Oper des Stadttheaters hielt sich im weiteren Verlaufe der Spielzeit an Bewährtes. Waffenschmied, Lustige Weiber, Cavalleria rusticana und Bajazzo, Martha, Freischütz. Die Aufnahme von D'Alberts „Abreise" und Wolf-Ferraris „Susannens Geheimnis" war ein Genuß für musikalische Feinschmecker, fand aber beim großen Publikum wenig Gegenliebe. Ein Mozart-Zyklus war zwar geplant, aber er schrumpfte auf die „Entführung" und den „Don Juan" zusammen. Natürlich durfte — trotzdem die Vorbedingungen zum guten Teil nicht vorhanden sind — auch Wagner nicht fehlen. Der „fliegende Holländer" kam im laufenden Spielplan zur Aufführung, daneben veranstaltete man „Festaufführungen" mit berühmten Gästen. Das Unternehmen gelang auch überraschend gut beim „Tristan" mit Fritz Vogelstrom, Melanie Kurt und Margarete Arndt-Ober, dagegen trug die „Walküre" trotz der Mitwirkung Vogelstroms und Evas von der Osten keinen durchweg festlichen Charakter, weil dem Orchester, besonders in den Blechbläsern, allzuviel Menschliches anhaftete. Auch sonst half man sich oft mit Gästen. Der Bassist Hans Müller vom Leipziger Stadttheater, Anneliese von Normann aus Weimar waren stets gern gesehen. Vom heimischen Ensemble bewährte sich vor allem der 1. Kapellmeister Beer als Dirigent von starkem Können und zielbewußtem Willen, von den Sängern sind Margarete Moser (Sieglinde, Senta, Dona Anna, Nedda, Santuzza, Tosca, Butterfly) und der Heldenbariton Dr. Rich. Banasch (Holländer, Kurwenal, Don Juan u. a.) besonders hervorzuheben. Im allgemeinen bot dieser Versuch, auch die Oper zu pflegen, gelegentlich sogar dem anspruchsvollen Opernfreund einen schönen Genuß, aber wie zu erwarten, war infolge dieses Experimentes das finanzielle Ergebnis der Theaterspielzeit so niederschmetternd, daß der Versuch wohl kaum wiederholt werden dürfte. Dr. Reichel.

Osnabrück Monat August. Soeben trifft aus Bonn a. Rh. die Nachricht ein, daß unser hochgeschätzter städtischer Musikdirektor F. Max Anton von der dortigen Stadtverordneten-Versammlung als Nachfolger des in den Ruhestand getretenen Professors Grüters zum städtischen Musikdirektor der schönen rheinischen Musikstadt Bonn gewählt sei. Welch schmerzlicher Verlust für Osnabrück! Anton hat nur wenige Jahre hier in Osnabrück gewirkt, aber mit welch großartigem Erfolg! Wie hat er unser Musikleben sichtbar gehoben, wie

wirkte er befruchtend überall! Die Bildung unseres trefflichen Orchesters war sein Werk, hervorragend sein Wirken als Dirigent im Musikverein, Lehrergesangverein, Konzert und Konservatorium; wie zeigte sich besonders sein organisatorisches Talent im Konservatorium und in den Vereinen, und auch als Komponist verdient und findet er große Beachtung. Und nun soll seine Umsicht und Tatkraft uns fehlen? Mit Trauern werden wir ihn scheiden sehen, und Bonn gratulieren wir zu der getroffenen Wahl. Wir können es freilich andererseits Anton auch nicht verübeln, daß er sich einen sichereren und einträglicheren Wirkungskreis erwählt hat, denn die hiesigen jetzigen finanziellen Lasten der Stadtkasse stellen uns immer das drohende Gespenst der Auflösung von Theater und Orchester vor die Augen, und das ist es m. E. auch gewesen, das Anton nach sicherer Wirkungsstätte Ausschau halten ließ. Unsere besten Wünsche begleiten ihn auf seinem weiteren Lebenswege. — Unser Stadttheater hatte erstmalig in diesem Jahre eine Sommerspielzeit für Schauspiel, Oper und Operette versuchsweise eingerichtet, die höchst erfolgreich verlief und am letzten Sonntag im Juli mit der würdigen Aufführung von „Rheingold" krönend schloß. Der Beweis ist erbracht worden, daß eine solche Sommerspielzeit lebensfähig ist, falls das dafür gestellte Programm abwechslungsreich gestaltet ist und die Aufführungen höheren Anforderungen genügen, wie es hier der Fall war.

Heinrich Hoffmeister.

Posen Ein künstlerisches Ereignis bedeutete das Auftreten Ada Saris (von der Großen Oper zu Paris) in unserer Stadt. Die Künstlerin sang Arien von Cilea, Bizet, Verdi, Charpentier, Rossini und Mozart meisterhaft und gestaltete infolge idealer Tonbildung den Abend zu einem rauschenden Fest. Nach sechs Zugaben erst vermochte die „Trillernde Nachtigall" sich von der trunkenen Hörerschar frei zu machen. Das Haus war ausverkauft! Auch der Bariton der Moskauer Oper, Herr Jachner, kreierte vor ausverkauftem Saale. Wenngleich seine Stimme nicht heroisch zu nennen ist — in der hohen Lage verliert sie an Kraft — war es trotzdem eine Freude, dem Künstler lauschen zu dürfen. Nur Effekthascherei, wie das äußerst lange Aushalten des Schlußtones, sollte er lassen. Der Künstler sang u. a. Moniuszko, Mussorgski, Borodin und Schumann (Grenadiere). Als deutscher Gast erschien auf dem Konzertpodium: Fritz Stein (1. Heldentenor der Danziger Oper). Herrlicher Schmelz, verbunden mit Kraft und überaus reicher Tonfülle, sind die Eigenschaften des einzigen Sängers deutscher Herkunft. Das Haus war leer! Wo steckt die Liebe zu deutscher Kunst unter der Minderheit? Einen Rachmaninoff-Abend zu veranstalten — und das bei herrlichstem Frühlingswetter — ist zuviel verlangt. Und doch — es liegt viel Interessantes in dem Wirken und Schaffen des Künstlers. Paul Lewiecki, der den musikalischen Teil übernommen, brachte mit technischer Umsicht und geistigem Gehalt die Werke zu Gehör. Nur der allzu harte Anschlag müßte verschwinden. Ein Fehler war es, die dreisätzige Sonate, op. 28, in den zweiten Teil aufzunehmen, da man infolge vorangegangener Abspannung nicht mehr so ganz in den Ideengehalt dieses aufschäumenden Werkes sich hineinzuversetzen vermochte. Durch lieblichen Vortrag auf dem Klavier zeichnete sich auch Wieslawa Jahnke von hier aus. Die längst bekannte Künstlerin spielte u. a. Bach, Brahms, Schumann vor fast leerem Hause. Es war gewissermaßen ihr Abschiedsabend — denn sie ahnte es selber nicht — 6 Wochen später ruhte sie in kühler Erde. Von weiteren Veranstaltungen sei noch der Damen Konatkowski (Klavier) und Szrajber (Violine) gedacht. Beide ernteten reichen Beifall. Insbesondere zeigte die Pianistin ihr großes Können in der selten gespielten und Schumann gewidmeten Klaviersonate in H-moll von Liszt. Als Gäste aus Deutschland erschienen Mitglieder der Kammermusikvereinigung von der Staatsoper Berlin mit dem trefflichen Gülzow und dem ausgezeichneten Hendrik de Vries (Flöte) an der Spitze. Das war ein Genuß, den man nicht sobald vergessen wird!

Carl Foerster.

Prag Noch nie war die Konzert- und Theaterspielzeit bis zu den letzten Tagen vor den Sommerferien so unermüdlich freigebig wie in diesem Jahre. Bemerkenswerte Theateraufführungen und bedeutende Konzerte jagten einander wie in den schlimmsten Wochen der Hochsaison. Trübe Aussichten eröffnen sich für die kommende Herbstzeit, wenn es in dem bisherigen Tempo der Kunstgeschehnisse weitergehen sollte und nicht endlich der unerläßliche Abbau der gegenwärtigen musikalischen Überproduktion erfolgen würde. — Im Opernleben nahm das Hauptinteresse eine Richard Strauß-Woche in Anspruch. Das neue deutsche Theater brachte unter der Leitung des Tondichters „Salome", „Elektra" und den „Rosenkavalier", das tschechische Nationaltheater als tschechische Uraufführung die „Josefslegende" in glänzender musikalischer und noch großartigerer szenischer Aufmachung mit mehr als einem halben Dutzend Wiederholungen des melodieerfüllten Werkes. Ein kompletter Wagner-Zyklus im Deutschen Theater mit zwei Parsifal-Aufführungen fand nicht die gewohnte Teilnahme des Publikums. Auch Schrekers neueinstudierter „Ferner Klang" und Humperdincks neueinstudierte „Königskinder" vermochten sich nicht im Repertoire zu halten. Unter den Sängergästen fanden die Berliner Mezzosopranisten Vera Schwarz und der Heldenbariton der Wiener Staatsoper Manovarda die meiste Anerkennung. — Aus der Fülle der konzertmäßigen Veranstaltungen kann nur das Wertvollste hervorgehoben werden. Vor allem die stilvolle Aufführung des Mozartschen Requiems durch den Deutschen Singverein mit Dr. Gerhard Keußler (Hamburg) als Gastdirigenten, der das Werk in seiner eigenen, die Süßmayerschen Ersatzteile vermeidenden Einrichtung brachte; dann im Rahmen der früher erwähnten Strauß-Woche ein der Straußschen Tonkunst gewidmetes philharmonisches Konzert im neuen Deutschen Theater unter der persönlichen Leitung des Tondichters, zwei Kammermusikabende des ausgezeichneten Busch-Quartetts mit Rudolf Serkin als Partner am Flügel, ein lehrreicher Kompositionsabend der deutschen Akademie der Tonkunst, an dem man bemerkenswerte Neutöner aus der Schule Fidelio Finkes kennen lernte, die großen öffentlichen Absolventen-Abende der gleichen Musik-Hochschule, bei denen insbesondere die gerundeten Opernaufführungen berechtigtes Aufsehen erregten, ferner die Liederabende der heimischen Sopranistinnen Frau Jicha-Gözl, Emmy Destinns und des phänomenalen russischen Bassisten Zaporozec und schließlich zwei der volkstümlichen Liedkunst Rechnung tragende Gartenkonzerte des Deutschen Volks-Gesangvereins und der Prager deutschen Universitäts-Sängerschaft.

Edwin Janetschek.

Rostock i. M. Die Chorveranstaltungen in der verflossenen Konzertzeit brachten Vortreffliches. Besonders liegt uns hier an der Entwicklung der einheimischen Chöre, die entschieden einen Aufstieg zu verzeichnen haben. Ein Wunsch soll noch ausgesprochen werden: daß nämlich die Einstudierung Bachscher Kantaten, wie sie in der Heiligen Geistkirche wieder aufgenommen wurde, fortgesetzt werde. (Der Kirchenchor sang ausgezeichnet.) — Der Volksbildungsverein bringt hin und wieder musikalische Abende, zu denen er (neben unbezahlten Künstlern) gute Dilettanten heranzieht, um den fabelhaft billigen Eintrittspreis dieser fruchtbaren Abende beibehalten zu können. Dazu: Ein sauber gespieltes Haydnquartett ist nützlicher als ein innen und außen holpriger Brahms. Ferner sollten Arrangements nicht als Selbstzweck vor die Öffentlichkeit treten. Es scheint in der Leitung, was man nebenbei auch an den Zusammenstellungen sieht, der Mann mit musikalischem Blick und Wissen zu fehlen. — Das Dilettantenorchester nimmt sich viel vor. Immerhin wird man sich die Sachen, die man von einem Berufsorchester ebenfalls hören kann, nicht von Dilettanten geigen lassen. Also: selten gehörte Sachen spielen. Überdies ist das Orchester nicht diskutabel, solange es einen Teil der Bläser auf dem Harmonium dudeln läßt.

F. Specht.

Sondershausen Erst verhältnismäßig spät konnte das Lohorchester seine sonntäglichen Sinfonieabende beginnen. Immerhin wurden es noch sechs Konzerte, die im allgemeinen gut besucht waren. Getreu der Tradition wurde die neuzeitliche Musik in den Vordergrund gestellt. Als örtliche Erstaufführungen hörten wir Regers Ballet-Suite op. 130, Reznicecks Thema und Variationen mit Baß-Solo nach Chamissos „Tragische Geschichte", und Reuß' Sommeridylle für kleines Orchester op. 39. Haydns Es-Dur-Sinfonie (mit dem Paukenwirbel) und Beethovens Fünfte und Siebente vertraten die klassische Zeit. Von Brahms wurden die ersten beiden Sinfonien und die Antoni-Variationen geboten, Mahler kam mit der 4. Sinfonie zu Gehör. Von Dvorack spielte man die dramatische Ouvertüre Husitska, und von Frederick Delius zwei kleine Stücke — Naturmalereien — für kleines Orchester. Liszt, für den man sich hier ja stets eingesetzt hat, war ein eigener Abend gewidmet, an dem Prof. Bertrand Roth (Dresden), einer der wenigen noch lebenden Lisztschüler, das zweite Klavierkonzert und die Dantephantasie für Klavier vortrug; die sinfonischen Dichtungen „Tasso" und „Festklänge" umrahmten die Darbietungen des Solisten. Sonst wirkten in diesen Sonntagskonzerten solistisch noch mit Max Menge aus Hamburg (d'Ambrosios H-Moll-Konzert für Violine und die Soloviolinsonate op. 91 Nr. 1 von Reger), Cläre von Conta aus Erfurt (Bachs Solokantate „Jauchzet Gott in allen Landen" und eine Arie aus Mozarts „Il re pastore"), Elisabeth Reichel aus Nordhausen (Beethovens Ah perfido! und Braunfels, drei chinesische Gesänge), Alfred Gallitschke (Sondershausen) mit Tschaikowskys B-Moll-Konzert und Walter Nowack (Sondershausen) mit dem Violinkonzert von Brahms. Ein Sonderkonzert für den Musikopfertag brachte unter Leitung von Prof. Rudolf Krasselt (Berlin) neben der Coriolan-Ouvertüre Brahms erste Sinfonie und Regers Mozartvariationen. — Dem ersten Kammermusik-Abend des Corbach-Quartetts im Dezember folgte [illegible] nur noch einer, der mit Schumanns A-Moll-Quartett [illegible]41, Regers Sonate op. 122 für Violine und Klavier, und [illegible]ahms C-Moll-Quartett dem ersten an Wirkung nicht nachstand. — Freundliche Anerkennung fand ein neugebildetes Trio der Herren Gremels (Klavier), Müller (Violine), Wilcke (Violoncello), das an zwei Abenden durch die Aufführungen Beethovens op. 70 Nr. 1 und op. 97, dem D-Dur-Trio op 5 von Wolf Ferrari und dem F-Dur-Trio op. 6 von Bargiel sein künstlerisches Streben bewies. Beethovens A-Dur-Sonate op. 69 für Klavier und Violine, sowie Tartinis G-Moll-Sonate für Klavier- und Violine vervollständigten das Programm der beiden Abende.

Dr. Reichel.

Stettin Oper. Zu einem Höhepunkte des Spielplanes, der im übrigen seit dem letzten Bericht sich auf einer mittleren anständigen Linie bewegt hatte, wurden die von der Richard Wagner-Gedächtnisstiftung mit erlesenen Gästen aus Berlin, Dresden, Köln und Stuttgart veranstalteten Aufführungen des Ringes. Zwei von der Theaterleitung versprochene Werke, „Tote Stadt" und „Cosi fan tutti" blieben Fata Morgana — sie löste aber wenigstens ihr Versprechen ein, die zwei Einakter „Versiegelt" und „Die Abreise" zu bringen. Leo Blechs prickelndes Meisterwerk, in bemerkenswert guter Besetzung, verfehlte auch hier seine Wirkung nicht, und d'Alberts feines, intimes Idyll erweckte lebhaftes Bedauern darüber, daß er auf dieser vornehmen Bahn nicht weitergeschritten ist. Von einigen Aufführungen, die nach Schluß der Spielzeit die Mitglieder für ihre Ferienkasse veranstalteten, verdient eine sehr beschwingte und stiltreue Wiedergabe von „Figaros Hochzeit" deshalb besondere Erwähnung, weil sie von unserem Heldentenor Max Anton geleitet wurde, dessen ungewöhnliche Musikalität den Abstieg von der Bühne ins Orchester zu einem Aufstieg wandelte.

Ein überaus starker Personalwechsel, der sich auch auf die Kapellmeisterposten erstreckt, wird dem Theaterleiter eine freiere Betätigung ermöglichen, als es bisher mit den meist von seinem Vorgänger übernommenen Kräften möglich war.

Phil. Gretscher.

Konzert. Festliche Tage brachte uns im Monat Juli der Besuch des Danziger Lehrergesangvereins und einige Tage darauf der Besuch des Brünner Schubertbundes. Beiden Vereinen wurde seitens der Behörden und der Bevölkerung regstes Interesse entgegengebracht, und sowohl die Konzerte als auch die Kommerse, die sich zu patriotischen Feiern entwickelten, waren stark besucht. Der Danziger Verein verfügt über ein ausgezeichnetes Stimmaterial, das in seiner Ausgeglichenheit vorbildlich ist. Die Leistungen unter dem betagten Dirigenten Emil Schwarz stehen auf höchster Stufe. Ein „Hegar" wird mit ebensolcher Natürlichkeit und dramatischer Ausmünzung gebracht wie ein Volkslied mit Anmut und Humor. Spezialität des Vereins ist Treffen einer verträumten Stimmung, wie z. B. in Schumanns „Ritornell". Mitwirkende in dem Saalkonzert waren der Flötenvirtuose Wilhelm Köster und J. Eichmann (Klavier), die Werke von Mozart und Friedrich d. Gr. in klassischer Darbietung gaben. — Einen andern, wenn auch nicht weniger guten, Eindruck machte der Brünner Schubertbund. Seinem Gesange haftet schon bedeutend das südliche Temperament an, geeignet für manche Werke, doch nicht für alle. Der Leiter, auch mit Namen Schwartz, legt mehr Gewicht auf zierliches, graziöses Singen, das zuweilen faszinierend wirkt, doch auf die Dauer unserm norddeutschen Empfinden nicht behagt; besonders empfanden wir das in dem markigen „Ossian" des Stettiner Komponisten Beschnitt. Mitwirkende waren die Sopranistin Stephanie Bruck-Zimmer und der Tenorist Karl Jank-Hoffmann von den vereinigten Deutschen Theatern in Brünn. — Das Deutsche Lied brachte die Herzen von Nord und Süd nahe aneinander, und manche neue Freundschaft zur Stärkung des Deutschtums wurde geschlossen. Es waren herrliche Tage voll Sängerlust und Begeisterung.

Hermann Seeger.

Stuttgart Die Zeiten bringen es mit sich, daß man mit seinen Ansprüchen auf jedem Gebiet bescheidener zu werden hat. Früher hatten wir drei, vier oder noch mehr Uraufführungen, jetzt ist das anders geworden. Eine bescheidene, doch aber hübsche Sache war die Wiedererweckung zweier Schubertscher Singspiele. Was die Bearbeiter davon erwartet haben mochten, erfüllten weder „Die Weiberverschwörung" noch „Der treue Soldat". Wenigstens den letzteren wird man fallen lassen müssen, während die Weiberverschwörung doch immerhin Aussicht auf Lebensfähigkeit ergibt. Der Schubertkundige weiß, daß unter diesen beiden Stücken „Der vierjährige Posten" und „Der häusliche Krieg" zu verstehen ist, in ziemlich neue Gestalt gebracht, textlich durch Rolf Lauckner, musikalisch durch Francis Tovey und Fritz Busch. Wenn man Schuberts Opern neu beleben will, so gibt es wohl keinen anderen Weg, als den der dramaturgischen Umarbeitung. Da eine solche ohne Eingriffe in die Musik nicht denkbar ist, bekommen freilich diese Werke, wie sich jetzt wieder gezeigt hat, ein gänzlich neues Gesicht; bei aller Liebe, mit der vorgegangen wird. Lauckner unternimmt es, die Handlung besser zu motivieren, er muß neue Verse, ja neue Szenen dichten, für diese muß die Musik aus anderen Partituren herbeigeholt wurden, und damit ist ein Gebilde geschaffen, das von der Urform sich erheblich unterscheidet. So sehr, daß es nicht ganz unberechtigt ist, die Aufführungen als „Uraufführungen" zu bezeichnen, obwohl ja der häusliche Krieg den Bühnen nicht fremd war und auch mit dem vierjährigen Posten schon ein praktischer Versuch auf der Wiener Bühne vorgenommen ist (Bearbeitung v. Hirschfeld). Steht der treue Soldat auf zu schwachen Beinen, als daß er selbst mit Zuhilfenahme der ihm geschaffenen Krücken sich fortbewegen könnte, so dürfte andererseits, wenn man nur die Partitur etwas zur Ader läßt, der Weiberverschwörung ein besseres Lebensschicksal vorhergesagt werden. Es lag aber ein folgenschwerer Fehler darin, aus dem einen Aufzug des Originals fünf Aufzüge zu machen und noch — aus begreiflicher Verliebtheit in Schubertmelodien — einzelne Aufzüge durch Musik zu verbinden. Nunmehr wird man von Musik,

die in zu gleichmäßig lyrischem Fluß sich fortschlängelt, nahezu ertränkt. Ein Fehler, der sich allenfalls noch beheben läßt, und der aus Übereifer hervorgegangen ist. — Nebst diesen anregend verlaufenen Aufführungen von Neuheiten brachte unsere Bühne noch mehrere Neueinstudierungen heraus, der Abschied Fritz Buschs vom Theater erfolgte mit der Fledermaus. Der Herr Generalmusikdirektor machte es sich und uns leicht. So ganz erquicklich ist ja das Verhältnis von Busch zum Theater hier nicht gewesen, aber wie groß die Beliebtheit des Konzertdirigenten Fritz Busch war, sollte sich anläßlich der von ihm dirigierten Neunten Sinfonie von Beethoven zeigen. Busch ist ein musikalisches Glückskind, und er besitzt die seltene Gabe, sofort Stimmung für das Werk zu machen, für das er sich einsetzt. Er geht manchmal über Dinge hinweg, die ein Anderer nicht übersieht, aber was die Hauptsache anbelangt, so trifft er ins Schwarze. Einen Dirigentenerfolg bedeutete der Besuch Hermann Abendroths aus Köln. Bekannte Werke bekamen unter seiner geist- und temperamentvollen Führung neuen Glanz und neues Leben. Karl Leonhardt, unser künftiger Generalmusikdirektor wird sich, wie sein Direktionsabend bewies, die Zuneigung aller sichern, die von einem Kapellmeister vor allem die Vertiefung und die Treue zum Kunstwerk verlangen. Mit Übergehen einer langen, langen Reihe von Solisten- und anderen Konzerten führe ich als bemerkenswerte Leistung auf dem Chorgebiet die Aufführung der E-Moll-Messe von Bruckner durch den kleinen Elisabethenchor unter A. Enz und die der Schützschen Matthäuspassion durch den Markuskirchenchor unter G. Maier pflichtgemäß an. Hans Schink, aus der Haasschule hervorgegangen, gab einen eigenen Kompositionsabend. Man fand dabei, wie ausgesprochen schwäbische Neigung zu gemütszarter Lyrik und weichem Träumen seinen glücklichen Ausdruck in der Musik finden kann. Werden von einem solchen Talent, wie es in Schink steckt, größere Formen benützt, so zeigt sich, daß seiner Begabung Grenzen gesteckt sind..

Alexander Eisenmann.

Warnsdorf i. Böhmen

In unserer „höher gelegenen Schweiz" haben sich neben allerlei „schönen Sachen" unter anderen auch die Valuta-Konzerte mit erstaunlicher Geschwindigkeit eingeführt. Nicht etwa in böswilliger Absicht sei dies bemerkt, sondern vielmehr zur Illustration der Tatsache, — daß die „Krone" ihre magnetische Kraft auf viele Künstler ausübt, die zu regulären Zeiten es fast mit ihrem persönlichen „Ich" unvereinbar fanden, in kleineren Städten zu konzertieren. Wir freuen uns hierüber, weil es uns dadurch vergönnt ist, Bekanntschaften mit hervorragenden Vertretern der Künstlergemeinschaft zu machen, bedauern aber eben so tief die Maßnahme der reichsdeutschen Kunstinstitute, wie der Dresdner Oper u. a. m., die uns deutsche Nachbarn mit demselben Maßstabe messen wie Franzosen, Engländer, Amerikaner, Schwarze usw., von denen sie als Ausländer wohlberechtigt (noch viel zu wenig) einen 300 prozentigen Aufschlag auf die Eintrittspreise erheben. Weiß man in Deutschland nicht, daß wir Kerndeutsche in das Gefüge dieser Republick hineingezwungen und an allen Ecken drangsaliert werden? Wo bleibt da der nationale Standpunkt? Durch Vorweisung etwa der Mitgliedskarte eines deutschen Schutzvereins — bei denen jeder Deutsche in Böhmen ist —, ließe sich die Sache durchführen, genau so, wie es bei den Deutschösterreichern geschieht. Auch hier wäre es notwendig, dem Deutschen die deutsche Kunst nicht vorzuenthalten. Wir gehören nun einmal zusammen. (Anm. d. Red.: Wir bringen diesen Wunsch der Deutschen im Nachbarlande, obwohl man über seine Berechtigung verschiedene Auffassung haben und auch der Ansicht sein kann, daß in diesem Fall der Deutsch-Böhme mit seinem hochstehenden Gelde zur Unterstützung deutscher Kunst beitragen möge.) Neben dem vielen Schönen, was uns in den Konzerten geboten wurde, gab es auch Reinfälle. Den Anfang damit machte der blinde Klavierspieler (und Komponist) Arno Heydrich aus Dresden, dessen Impressario (eine Dresdner Konzertagentur K.) es für angebracht hielt, die Eintrittskarten zu verhausieren, um den nötigen klingenden Erfolg im voraus zu sichern. Was der bedauernswerte, arme Klavierist bot, war Stümperei — ein Opfer der Spekulationssucht jener Agentur. Einen weihevollen Festabend dagegen bescherte uns das Leipziger Gewandhaus Quartett mit einem ganz prächtigen Beethoven Quartett D-Dur op. 18. Nr. 3, einem ebensolchen Brahms A-Moll op. 51. Nr. 2 und schließlich den Höhepunkt erreichenden, wechselvollen, herrlichen Schumann Klavier Quintett, dem der feinsinnige Hermann Kögler (Klavier) aus Leipzig beigezogen war. Der Erfolg dieses Konzertes war unbestritten nachhaltig. Auch Leo Slezak, der Helden-Tenor, sang — bei vollem Konzertsaal — Volkslieder aus dem 18. Jahrhundert und Schubertlieder, denen er — ach! — 2 Arien anhing. Wir waren über dieses Programm nicht wenig enttäuscht, denn erwartete man doch — Helden-tenor-zunft-mäßiges. Man macht sich eben heute das „viele Geldverdienen" so leicht als möglich. — Die Gesangvereine waren tüchtig an der Tat, dem schönen deutschen Volksliede zu Ehren zu verhelfen und so sind besonders die gemeinschaftlichen Chor-Konzerte der vier Bundes-Gesangvereine als besonders wohlgelungen zu erwähnen, die bei der ansehnlichen Stimmenzahl (400) nebst den zusammen gezogenen Vereins-Orchestern eine herzerfrischende Gabe darboten. Die verdienstvollen Dirigenten Größler, Werner, Smrczek und Heine teilten sich in die Führung der erfolgreichen Choraufführungen. Man plant eine gänzliche Verschmelzung der Vereine, ob es dazu kommen wird, ist eine zweite Frage. Richard Tauber von der Dredner Staatsoper, ein Tenor von besonderem Kolorit und Wohlklang, ersang sich mit gutgewählter Vortragsfolge nachschwingenden Erfolg. Man hörte ihn lieber als Slezak. Von der heiteren Muse fand sich Ralph Benatzky mit Josma Selim ein, sowie M. Plaut — eine bekannte Wiener Größe — die mit ihren heiteren Abenden in bester Erinnerung liegen. Zum Schlusse sei noch das Sextett der Dresdner Philharm. (Flöte, Klarinette, Oboe, Horn, Fagott und Klavier) als hochkünstlerisch erwähnt, das infolge der bei uns wenig gehörten Instrumentalzusammensetzung eine begreifliche Hörbegierde auslöste. Die Vortragsfolge brachte Beethoven, Händel, Louis Thuille. Allerdings störte die drückende Hitze etwas die Intonation der Holzinstrumente, sodaß man als spitzfindiger Musiker hier und da aufhorchte. Doch war, wie gesagt, die Durchführung aller Stücke hochkünstlerisch. Liesl Schuch, die für dieses Konzert ebenfalls angekündigt war, ließ uns schon zum zweiten Male — krankheitshalber — im Stiche, und so hatte man im letzten Augenblick die Berliner Konzert- und Koloratursängerin Rose Walter herbeigeholt, die mit ihrer ganz hervorragenden Stimmkultur, dem prächtigen Tonregister und ihrer wohlausgedeuteten Vortragsweise — auch vielleicht — für eine Liesl Schuch entschädigte. Im großen und ganzen aber zeigten unsere Konzertsäle bis auf einige Ausnahmen eine beängstigende Leere.

Karl. Aug. Appelt.

Wiesbaden

Die Sommerzeit brachte uns hier — bedingt durch den gewaltigen internationalen Fremdenverkehr — eine reiche musikalische Nachblüte. Im Staatstheater gab es Gastspiele auswärtiger Künstler, darunter der russische Bariton Bakianoff am meisten interessierte: er war ein famoser Gounodscher „Mefisto" in französischer — und Verdischer „Jago" in italienischer Sprache. Mit teilweise recht guten einheimischen Kräften erschien Wagners „Tristan" in einer neuen Inszenierung, die aber keine rechte Zustimmung fand: der moderne Stil taugt wohl kaum zu der schwärmerischen Romantik des Werkes... Über die zehn Jubiläumskonzerte des „Vereins der Künstler und Kunstfreunde" ist schon seinerzeit berichtet. Fast gleichzeitig begann das Kur-Orchester mit sechs großen „Festkonzerten"; drei davon leitete der städtische Musikdirektor Schuricht: Mahlers „Lied von der Erde" errang — dank auch der Mitwirkung der Mad. Cahier — den wärmsten Beifall; die effektvolle „Auferstehungssinfonie" (C-Moll) verfehlte nicht ihre bekannte

Suggestionskraft auf das große Publikum. Mad. Cahier brachte im 1. Konzert noch einen Psalm von Ernst Bloch (in französischer Sprache) zur „Uraufführung in Deutschland", ernst und vornehm empfundene Musik moderner Prägung; die Cahier verhalf diesem 22. Psalm zu nachhaltigem Eindruck. Der ebenfalls von Schuricht dirigierte „Brahms-Abend" erhielt durch Alma Moodie's herzerfreuenden Vortrag des Violinkonzerts noch besonderen Anreiz. Unter den herberufenen Gastdirigenten Abendroth, Sieben und Löwe imponierte der letztere durch reife Meisterschaft: er lehrte uns Bruckners 8. Sinfonie kennen und — lieben . . . Solisten-Konzerte gab es dann noch ohne Ende!

Prof. Otto Dorn.

Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig / Verantwortlich für die Schriftleitung: Musikdirektor Carl Ettler, Leipzig / Druck: Wilhelm Hartung, Leipzig